Petru Poantă

○

Opera lui George Coşbuc

*

Coperta: **Anca Pintilie**
Pe coperta I: Nicolae Grigorescu, *Ţărancă lucrînd lîngă fereastră*

Copyright © Petru Poantă, 2004

©Casa Cărţii de Ştiinţă, pentru prezenta ediţie

Volum apărut cu sprijinul Consiliului Local
şi al Primăriei Municipiului Cluj-Napoca.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
POANTĂ, PETRU
Opera lui George Coşbuc / Petru Poantă. -
Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004
Bibliogr.
ISBN 973-686-553-3

821.135.1.09 Coşbuc, G.
929 Coşbuc, G.

Redactor: Irina Petraş

Director: Mircea Trifu

Fondator: dr. T.A. Codreanu

Culegere computerizată: Nicolae Moldovan
Tehnoredactare computerizată: Ana-Maria Negrii

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

Petru Poantă

Opera lui George Coşbuc

*

Casa Cărţii de Ştiinţă
Cluj-Napoca, 2004

Laurei

Un clişeu durabil

În martie 1900, George Coşbuc este primit în Academia Română ca membru corespondent, urmînd ca după 16 ani să devină membru titular. În anul 1900, poetul avea 34 de ani. Publicase *Balade şi idile* (1893), *Fire de tort* (1896), *Versuri şi proză* (1897) şi cele două cărţi conjuncturale de proză *Povestea unei coroane de oţel* şi *Războiul nostru pentru neatîrnare, povestit pe înţelesul tuturor* (ambele în 1899), precum şi traducerile *Aeneis*, de P. Vergilius Maro (1896), *Mazeppa,* de Byron (1896) şi *Antologie sanscrită* (1897). Era în plină glorie literară, probabil cel mai citit poet al vremii şi, din această situaţie privilegiată, unul dintre principalii contestatari ai poeziei noi (simboliste) care îşi începuse aventura în grupările lui Al. Macedonski şi O. Densusianu. Primirea în Academie însemna consacrarea unei opere, valoroasă în sine, dar şi recunoaşterea unui anume tradiţionalism în aparenţă rezistent la spiritul înnoitor al vremii. Mai este însă ceva, de natură să modifice în posteritate imaginea scriitorului: în mediul academic, Coşbuc trebuie să fi fost receptat corect, drept un om "învăţat", în sensul că erudit, şi, mai ales, drept un scriitor profesionist. Mulţi contemporani ai săi au lăsat mărturii despre cultura sa

solidă şi îndeosebi despre o foarte activă curiozitate intelectuală. Doar Titu Maiorescu fusese nedrept, producînd cu o singură frază un clişeu durabil în receptarea ulterioară a poetului: "Coşbuc are prea puțină cultură generală, nu cunoaşte destul nici istoria veche, nici societatea modernă, şi cetirea pe apucate a traducerilor germane din limbi asiatice nu-i poate împlini lacuna". Deşi i-a lipsit studiul sistematic şi riguros, de tip academic, Coşbuc e în realitate bine inițiat în literatura clasică (latină şi greacă), dar şi în cea germană şi română. Are apoi o pasiune de savant pentru cultura tradițională, în special pentru mitologie, precum şi pentru problemele de limbă. E interesat de "psihologia popoarelor", o disciplină nouă în epocă, producînd el însuşi nişte ingenioase comentarii asupra mentalităților poporului român prin intermediul unor proverbe ori al diverselor sărbători, obiceiuri şi superstiții. S-a întîmplat, însă, un fenomen curios: formația intelectuală a lui Coşbuc a fost confundată cu temele dominante ale poeziei şi publicisticii sale (țăranul, satul, cultura tradițională), iar ideologia sa literară, redusă la ideologia sămănătorismului şi poporanismului. În timp, confuzia s-a radicalizat sub presiunea diferitelor contexte ideologice, ideologia comunistă agreînd, bunăoară, exclusiv imaginea lui Coşbuc ca "poet al țărănimii", pe cînd aceeaşi imagine îl face antipatic modernismului. Opera a fost, astfel, mereu valorizată inadecvat, căci atribuită unui autor cu "prea puțină cultură generală", deci unui soi de

autodidact format într-un orizont preponderent folcloric. În consecință, s-a voalat treptat şi figura academicianului, în cele din urmă Călinescu substituind ironic un chip aproape decrepit: „Îmbătrîni înainte de vreme, fiind la 50 de ani un om uscat, ca un țăran istovit de legarea snopilor, cu barba împuținată şi căruntă". Cartea de față nu-şi propune o reabilitare a academicianului Coşbuc, ci a scriitorului cultivat şi profesionist a cărui operă a avut un extraordinar impact asupra contemporanilor săi. L-au prețuit spirite subtile precum I.L. Caragiale, Spiru Haret şi Paul Zarifopol. Era adaptat civilizației urbane, deşi, cu ținuta sa uşor rigidă şi melancolică de autentic central-european, făcea în Bucureşti figura unui personaj puțin desuet, dacă nu chiar a unui provincial. Ironic, s-a complăcut, însă, într-o asemenea postură. Aproape insensibil la scandalurile de presă în care a fost implicat, pentru acuzația de plagiat îndeosebi, şi-a gospodărit cu modestie gloria publică, dar şi cauționînd cu ea idealismul său social şi cultural de descendență iluministă. Ideologic, ardeleanul Coşbuc trăia mai curînd în orizontul Şcolii Ardelene, astfel că mercenariatul lui intelectual de culturalizare a satelor nu era deloc un mijloc de parvenire, ci consecința unei consistente reverii idealiste. Poetul nu avea, în fond, nostalgia arhaicului. Credea în ideea de modernizare a satului, însă şi în aceea a conservării identității culturale a acestuia.

Coşbuc în critica literară

George Coşbuc este, poate, cel mai dificil poet român. Şi mă gîndesc la o dificultate de un tip aparte, care nu se referă la puterea noastră de a-l înțelege şi de a-l simți, ci la lipsa unor criterii ferme prin care să-i evaluăm originalitatea. În foarte abundentele comentarii asupra operei sale nu există, în esență, decît două puncte de vedere diferențiate, din care se trag apoi, eclectic, celelalte multe interpretări. Polii aceştia îi reprezintă C. Dobrogeanu-Gherea şi Vladimir Streinu. Avem de-a face, pe de o parte, cu o perspectivă sociologica iar pe de alta, cu una strict estetică, cu deschidere chiar spre estetism. Dincolo de metodologiile celor doi critici, important rămîne altceva, anume punctul lor de tangență, parțial, evident, dar revelator tocmai pentru diferențele dintre ei. Mă refer atît la chestiunea *autohtonismului*, cît şi la aceea a *clasicismului.* Le voi trata separat la fiecare dintre cei doi critici. Înainte de asta, încă o precizare: surprinde în cercetarea operei lui Coşbuc faptul că în descendența opiniei lui Vladimir Streinu nu îl vom găsi decît pe Mircea Zaciu, dar şi aportul lui avînd mai degrabă valoarea unei adeziuni la comentariul lui Streinu. Într-un articol despre Octav

Şuluțiu, *Coşbuciene,* publicat în *Colaje* (Editura *Dacia,* 1972), ridicîndu-se pe drept cuvînt împotriva prejudecăților şi a „etichetelor convenționale" care l-au transformat pe poet într-un „sărbătorit" de ocazie, scrie: „Un singur critic român a intuit *urbanismul* poetului (Vladimir Streinu). Coşbuc, asemenea lui Virgil, a fost un *citadin.* Bucolicul, idila sînt fenomene de rafinare a sensibilității, de saturație citadină, de *refugiu* (deci de blazare în fond) în orice caz de stilizare a unei realități rurale văzută exterior, ex-centric. (…) Un rafinat, un alexandrin. Dar rafinamentul lui nu e *oboseală,* ci energie a sintezei, căutare de forme stilizate, noi (precum la Țuculescu), transfigurarea folclorului se face în direcția prelucrării motivului pînă la forme pure. Poezia lui nu e decît o incantație perfect cizelată metric iar motivul se subțiază, se laminează, căpătînd reflexe de aur vechi" (pag. 40). La aceste probleme voi mai reveni.

Studiul lui Gherea despre Coşbuc este foarte temeinic, unul dintre cele mai bune ale criticului. El continuă să fie pînă în prezent un fel de decalog al coşbucianismului, într-atît de mult i-a preluat posteritatea „prejudecățile". Şi cea dintîi dintre acestea vizează însăşi esența problemei: este vorba despre „țărănismul" poetului, căruia criticul nu îi conferă o nuanță peiorativă, ci una restrictivă. În sens tainian, „țărănismul" constituie facultatea dominantă a lui Coşbuc, dictată de geniul rasei sale. De acum, se va strecura eroarea în interpretarea gheristă. El restrînge

sfera *mediului;* transformă autohtonismul, respectiv specificul național, în provincialism. „Țărănismul" lui Coşbuc, spune criticul, este unul de tip transilvan, năsăudean: „Creațiunea lui Coşbuc exprimă gîndiri, sentimente, pasiuni, exprimă o viață întreagă străină nouă, orăşenilor; Coşbuc e un poet țăran care redă viața țărănească şi nici măcar viața țărănimii de aici, ci a țărănimii de dincolo…" (Cf. *Poetul țărănimii,* în „Studii critice", E.P.L., Buc., 1967, pag. 626). Dintr-o viziune strict economică asupra unei comunități, Gherea încearcă să deducă legile unui univers, imaginar. Economia satelor grănicereşti, din Zona Năsăudului de unde vine poetul, este una de tip închis, neafectată de relațiile capitaliste, spune criticul. Trăsătura sa fundamentală e stabilitatea. Gospodăria țăranului e prosperă şi în siguranță: „țăranul năsăudean (...) ducea o gospodărie *naturală,* nu bănească. El producea valori de întrebuințare, nu de schimb" (*op. cit.*, pag. 698). Imaginea e curat patriarhală. Liniştit, sigur, energic, hotărît, țăranul rămîne închis în acest spațiu natural, munceşte şi nu are timp să-şi interogheze ființa. Vede totul în exterior. De aici, (concluzia primar-sociologică: țăran cu geniul poeziei, Coşbuc va realiza artistic o lume a stabilității, exterioară şi minuțioasă, simplă şi pragmatică. Personajele idilelor şi baladelor stabilesc între ele relații instituite prin legile economiei naturale: flăcăul îşi caută nevastă harnică pentru a o pune la muncă, iubeşte în procesul muncii etc. … într-un cuvînt, Gherea descifrează în poezia coşbuciană un

univers al fenomenelor, lipsit de dimensiune metafizică. Ideea nu-i va scăpa nici lui Lucian Blaga. O va exprima tranşant în *Trilogia culturii:* „Ca material poetic Coşbuc e mai românesc decît Eminescu. Coşbuc realizează însă românescul prin descrierea vieţii folclorice. De asemenea şi temperamentul lui Coşbuc e un ecou al temperamentului ţărănesc. (…) Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coşbuc e mai aproape de fenomenele româneşti" (*op. cit*., E.L.U., Buc., 1969, pag. 253). Dar Gherea nu s-a oprit doar la dezvăluirea acestei fenomenalităţi, din care va face, vom vedea, temeiul „clasicismului" lui Coşbuc. El caută a desluşi fondul mai adînc, „primitiv", al eposului coşbucian, extras din credinţele poporului. Simte, pe rînd, fără a exprima convenabil, animismul, fatalismul şi impenetrabilitatea la mister a poetului: „La el, în tablourile naturii, oamenii înşişi joacă un rol supus, ei nu sînt centrul şi scopul naturii şi creaţiunii, ci o parte din natură, cîteodată un mijloc de a o zugrăvi (pag. 650). Modul de viaţă a ţăranului se supune rotaţiei universale fenomenelor. Filosofia poporului se bazează pe nişte uzanţe imemoriale, căci el nu filosofează propriu-zis; e pragmatic. Durerea şi-o exprimă în formule „banal", ştiute. Datoria poetului constă în a reda sensul originar al acestora. E ceea ce a reuşit Coşbuc în *Moartea lui Fulger,* poem foarte fin analizat de Gherea. George Călinescu nu va inventa nimic cînd notează „inutilitatea reacţiunilor personale în faţa

rotației lumii" sau „supunerea împreună cu poporul la datinile ce simbolizează impenetrabilitatea misterului (Cf. *Istoria literaturii române. Compendiu,* E.P.L., Buc., 1968, pag. 209). Acelaşi fatalism țărănesc 1-a sesizat şi Eugen Lovinescu, pentru a nu mai vorbi de restul comentatorilor care, sub o formă sau alta, deviind preceptele acestea, refac imaginea stranie, idilist-fatalistă, a țăranului năsăudean. Un eveniment crucial, aşadar, în viața omului, cum este moartea, devine la Coşbuc motiv de morală practică. O concluzie tonică, din care mai tîrziu Octav Şuluțiu va dezvolta proba „energetismului" coşbucian: după moarte, urmează naşterea. „Viața de apoi" e dovada unui vitalism, crede Şuluțiu îndemnat de bănuiala că poetul ar fi un panteist. (Cf. *Introducere în poezia lui Coşbuc,* Ed. Minerva, Buc., 1970). „Românismul" acesta dedus, Gavril Scridon 1-a colorat, apoi, cu conceptul mioritic, într-o carte instructivă în multe privințe, *Ecouri Literare universale în poezia lui Coşbuc* (E.P.L., Buc., 1969). Iată: exceptînd sugestia aceasta din urmă, vagă şi, credem, neîntemeiată, a unei posibile spiritualități, Coşbuc este văzut drept un poet descriptiv al „fenomenelor româneşti". În cel mai fericit caz, el poartă spiritul unei colectivități anume, dar nu al unui popor. Deşi introduce un punct de vedere inedit în cercetarea sa, Vladimir Streinu nu este radical-estetizant, fiind singurul pînă acum care numeşte coordonatele spiritualității coşbuciene, specificul național al poetului, în *George Coşbuc,* articol publicat

în *Clasicii noştri* (Ed. tineretului, Buc., 1969). Opera lui Coşbuc, notează criticul, „este o întreagă viziune poetică, populară ca duh, însă asimilîndu-şi nesimțit modul idilic de percepție a orăşeanului față de realitățile țărăneşti ca şi măiestria unui poet savant în ritmuri, fuziune de elemente rurale şi urbane, adică sinteză de spirit românesc" (pag. 217). Nu simțul critic îi lipseşte lui Dobrogeanu-Gherea. Dualismul acesta îl sesizează şi el, numai că îl pune în alți termeni. Problema poeziei este echivalată cu cea a claselor sociale: de-o parte țăranul, de cealaltă „proletarii culți", ceea ce corespunde, în literatură, epicului viguros, obiectivității, pe de o parte, iar pe de alta, decadentei, introspecției egoiste a eului, lirismului. Confuzia e evidentă: țăranul întruchipează sănătatea clasică, pe cînd orăşeanul, boala romantică; primul conservă morala speciei, celălalt o alterează. Aşadar, poezia obiectivă, descriptivă e altruistă, cea lirică, egoistă; una e impersonală, alta egotistă. Distanța care le separă este cea de la optimism la pesimism. Replica o dă Gherea, evident, nu numai eminescianismului, respectiv eminescienilor, într-adevăr lirici minori şi pesimişti ocazionali, ci lirismului însuşi, noii sensibilități de descendență simbolistă, care începe să pătrundă în literatura română. Eroarea, inversată. o va comite şi Eugen Lovinescu, vorbind tocmai despre „inactualitatea" lui Coşbuc „în cadrul poeziei moderne", dar şi despre „sănătatea epică" a acestuia. În *Mutația valorilor estetice* din *Istoria literaturii române contemporane,* vol. II, (Ed. Univers,

Buc., 1973) scrie: „Fondul lui sufletesc porneşte din linia evolutivă a lui Alecsandri, adică senin şi idilic, pentru. a nu spune sărac, cu o mare obiectivitate, dar şi cu lipsă aproape totală de lirism" (pp. 410—411). E limpede, prin urmare, că şi promotorul urbanismului l-a considerat pe Coşbuc un „poet al țărănimii", inactual în acest secol XX. Nu voi spune că nu l-a înțeles. Dar pentru că poetul nu a intrat vederile sale moderniste, înseamnă că nu credea valoarea estetică a operei acestuia. Cu siguranță, Lovinescu nu l-a conceput pe Coşbuc dincolo de ideologiile post-eminesciene, sămănătoristă şi poporanistă. Gherea însuşi pare a se angaja întru „compromiterea" poetului sub această perspectivă, atunci cînd cercetează cauzele „insuccesului" său. Evident, cea mai profundă dintre ele va fi căutată iarăşi în invazia „orăşenismului" respectiv a lirismului, a pesimismului. Orăşeanul, alterat de civilizația capitalistă, nu putea gusta „naturaleța şi primitivismul sensibilității" coşbuciene, de natură țărănească. Tot astfel, lipsa de cultură literară de la noi constituia o piedică serioasă în receptarea adecvată a lui Coşbuc. Gherea va fi atît de consecvent în apărarea „primitivismului" poetului încît, din moment ce presimte primele elemente lirice, pesimiste, care pătrund în volumul *Fire de tort,* trage un puternic semnal de alarmă. El vede afectată puritatea inițială a unui univers obiectivat, prin influențele culturale suferite de Coşbuc cît şi prin adoptarea vieții orăşeneşti. În plan literar, precizează criticul, apare tendința de a

simboliza. Trădîndu-şi clasa socială şi parvenind la „intelectualism", poetul şi-a trădat mijloacele de expresie. În bună tradiție gheristă, cu aproape o jumătate de secol mai tîrziu, Octav Şuluțiu va numi motivele uitării lui Coşbuc cu argumente similare. Apetitul pentru „obscen" şi decadență al modernilor nu se împacă cu „robusta sănătate morală" a universului coşbucian, după cum nici lipsa metafizicului, a problematicii în general, nu putea avea audiență într-o epocă frămîntată de idei. Şuluțiu transferă, însă, vitalitatea clasei poetului într-o explicație timid-psihanalitică. Energetismul s-ar datora unei recompensări a timidității omului. Sensul activ al vieții este integral absorbit de activismul poetic. Cum ar fi trebuit să fie viața este poezia, acțiune adică: *a fi = a face*: „Coşbuc a fost un temperament activ, combativ, care nu a *scris,* ci a *înfăptuit* poezia. Pentru el, mai mult decît pentru alții, scrisul nu a fost un mod de a visa ori de a evada din realitate, ci o modalitate de a face, de a acționa" (*op. cit.*, pag. 18). Şuluțiu cade în cealaltă extremă: de la pragmatismul lui Gherea ajunge la o metafizică a acțiunii. Rădăcina rămîne aceeaşi: vitalitatea unei clase sociale. Coşbuc coboară, ca şi Eminescu, din creația anonimă a acesteia, folclorul. Voind să pară sintetic, criticul simplifică jovial: „Eminescu descinde din doină, pe cînd Coşbuc din strigătura de la horă)" (*op. cit.,* pag. 19). În rest „tipologiile" rămîn curat sămănătoriste: „Săteanul duce nu numai o viață naturală, ci şi una naturată, spre

deosebire de orăşean a cărui existenţă este şi artificială şi denaturată" (pag. 55). Trebuie să recunoaştem, totuşi, cărţii lui Şuluţiu, neterminată de-altfel, meritul de a fi încercat să găsească o coerenţă a lumii coşbuciene, să o pună sub semnul unei „obsesii revelatoare" şi anume *energetismul,* cu toate că n-a reuşit să confere, decît rareori, o perspectivă estetică acestui principiu. Metoda sa e dominată de psihologism, dacă nu-i de-a dreptul confuză. Psihologia „personajului", şi încă a unuia fictiv, se confundă la el cu însuşi actul poetic. Şuluţiu nu descrie atît configuraţia unui univers „energetic", cît temperamentul unui ţăran „arhetipal", chiar dacă se vrea român: simplu, robust, lipsit de complexitate, răbdător, prudent, şiret etc. - Studiul său are însă şi subtilităţi, pe care le voi arăta la timpul potrivit.

Deşi nu ne-a lăsat un articol propriu-zis despre Coşbuc, bine i-a înţeles semnificaţia Titu Maiorescu. Scriind despre poetul dialectal Victor Vlad Delamarina, în 1898, criticul notează: „Dar mai presus de toţi stă incontestabil marele talent a1 poetului Coşbuc (…) «Relativ format», zicem noi. Căci la deplina formare, la acea înălţime a manifestării artistice la care se urcase Eminescu nu a ajuns Coşbuc şi nu credem că va ajunge vreodată. Coşbuc are prea puţină cultură generală, nu cunoaşte destul nici istoria veche, nici societatea modernă, şi cetirea pe apucate a traducerilor germane în limbi asiatice nu-i poate împlini lacuna. De aceea, cu toată magistrala stăpînire a limbei şi cu toată minunata notă distinctivă a veseliei, de exemplu în *Nunta*

Zamfirei, adeseori diformități, lungimi şi repetiții, chiar în mult prețuita *Moartea lui Fulger;* de aceea şi pericolul «clişeului». Se vede că-i lipseşte varietatea cunoştințelor şi acea neobosită şi nemiloasă cizelare care transfigurează pe cei pătrunşi de sfințenia formei, precum a transfigurat pe Eminescu în epoca sa de maturitate" (Cf. *Critice,* E.P.L., Buc., 1967, vol. II, pp. 382-383). Puțin cunoscut de către comentatorii lui Coşbuc, textul acesta este şi derutant. Alături de calificative precum „marele talent" şi „magistrala stăpînire a limbei", nu dintre cele mai frecvente la Titu Maiorescu, întîlnim şi acuzații extrem de drastice. Astăzi, însă, nu acestea contează. Maiorescu judeca cultura generală a poetului din perspectiva erudiției sale, ori, pur şi simplu o bănuia insuficientă aşa cum bănuia şi lipsa, nejustificată, a cizelării. Esențialul rezidă în această sintagmă: „magistrala stăpînire a limbei". Structural, Titu Maiorescu a fost un spirit filologic, dublat de o natură etică. În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, el aminteşte de figura primilor umanişti din Europa pre-renascentistă, fiind nu numai un om foarte cultivat, ci şi un restaurator. În cel mai umanist sens al cuvîntului, Titu Maiorescu încearcă şi reuşeşte să restaureze limba română. Înainte de a fi retor sau filosof, critic ori politician, el rămîne un filolog. Se ridică hotărît şi vizionar împotriva tuturor ereziilor lingvistice ale vremii şi propune o întoarcere la izvoare: la naturalețe, logică, expresivitate, concizie. În principal, estetica sa se bazează pe promovarea acestui

bun-simț. Pentru a mă limita, poezia este judecată mai întîi prin limbajul ei, care nu-i o chestiune de formă, ci de substanță. Gradul de cultură a unui popor nu stă în instituțiile culturale, ci în limba sa. Aristocratul acesta subțire a fost într-adevăr un patriot. Cea mai influentă personalitate a timpului pune în nod tranşant problema „educației limbii" literare prin poezia populară. Iată că acela care învățase subtilitățile retoricii de la antichitate nu caut[să restaureze o limb[livrescă, imaginară şi artificială, ci una vie, vorbiră, limba poporului. Folclorul nu mai era vizat doar ca o chestiune de entuziasm. Antologia de poezii populare, întocmită de Alecsandri, constituie pentru Maiorescu un monument de limbă şi un exemplu de sensibilitate. Actul său critic funcționează, prin urmare, în primul rînd la nivelul lingvistic al unei opere. Coşbuc era un poet adevărat pentru el, datorită „magistralei stăpîniri a limbei". Şi tot pentru aceleaşi motive, va fi văzut în el un poet român. Aflu aici un procedeu cu totu1 superior de a afirma etnicitatea unui scriitor şi mai ales consecvent întregului sistem maiorescian. Criticul nu desparte etnicul de estetic pentru a-l compromite pe primul sau pentru a-l absolutiza pe celălalt. El vrea să redea contemporanilor conştiința esteticului, să educe gustul artistic. Idealul său estetic este, fără îndoială, unul social şi igienic; un înțeles pe care l-a desluşit şi George Coşbuc. Ceea ce numeşte Ion Rotaru „căderea spre sentimentalism a junimismului", în *O istorie a Literaturii române* (Editura Minerva, 1971, vol. I) e, de fapt, un spirit

maiorescian, recepționat de către poet fie dintr-o tradiție luministă, puternică în literatura transilvană, fie din ideologia tribunistă, care nu era străină junimismului, în general şi maiorescianismului, în special. Dincolo de structura dual㠄, idealist-romantică şi clasică, a esteticii sale, Maiorescu păstra indiscutabil, reminiscențe luministe sublimate, îndeosebi în teoria „formelor fără fond”. Astfel, el ştie că sursa răului social se află în ignoranță şi de aceea pledează dacă nu chiar pentru punerea filosofiei în slujba ponorului în orice caz pentru o filosofie practică, cu derivatele sale principale, pedagogia şi etica. Ideea fundamentală e una singură: educația poporului. Sub influența directă a lui Ioan Slavici, a tribuniştilor, din perioada sibiană, Coşbuc va pune în practică acest deziderat. Filosofului. de un diletantism superior, care domina secolul al XVIII-lea european, care devenise o categorie socială aproape, întreținînd viața spirituală a saloanelor, i se substituie acum intelectualul „luminat”. Acesta schimbă salonul cu un spațiu mult mai larg de acțiune, cu „tribuna”, subtilitatea ideilor, cu eficiența lor practică. Dintr-o atare tipologie provine Coşbuc. Sînt prea cunoscute desele incursiuni făcute de poet prin diversele sate ale țării pentru a le mai aminti. Ieşirea în public atrage după sine şi popularitatea. Țăranul român va înțelege foarte repede că intelectualul acesta care are aceeaşi origine cu el încearcă să-l învețe ceva şi atunci vrea să şi-l apropie, de la vaga simpatie pînă la adulație. Numai că această coborîre în public, această comuniune programatică, nu

o putem confunda cu o „estetică". Ea ține de un gest tipic al intelectualului „luminat". Vine din utopismul luminist, dintr-o imaginație a societății ideale, şi încă în timpul vieții poetului va fi transformată iarăşi, prin sămănătorism şi poporanism, într-o utopie ideologică. O imaginație utopică pură este infuzată, vom vedea, şi universului poetic coşbucian, de unde şi gustul poetului pentru convențional. În orice caz, trebuie să reținem deocamdată că originalitatea iui Coşbuc nu poate fi căutată în faptul că a cercetat literatura populară şi cu atît mai puțin în legăturile sale directe cu țăranul român. Acestea erau nişte acțiuni cu rădăcini mult mai adînci, programatice, specifice unei anumite perioade. Ele aparțin spiritului epocii şi nu dau singure coloratura unui univers artistic. Chiar Ioan Slavici, acest mare moralist şi pedagog, susținător al „filosofiei practice", spune în *Amintirile* sale că toți intelectualii veacului trecut scriau despre popor şi că, în acest sens larg, autorul *Nunții Zamfirei* era un „poet al țăranului român", dar, altfel, e mai mult: „măiestru într-ale artei poetice". „Măiestrul" a fost, înainte de orice, un om de „lume", o persoană publică şi practică. „Retragerile", „tăcerile" şi timiditățile sale, despre care îşi amintesc contemporanii, sînt, de bună seamă, semnele sociale ale cumpătării, indicii sigure că amatorii de anecdote tari n-au găsit nimic spectaculos şi pitoresc la el. Dar asta nu înseamnă încă o conduită strict gospodărească. Dacă e să-l mai compar cu Eminescu (aproape toți criticii o fac pentru opune, de fapt, eminescianismului epigonic,

clorotic, vitalitatea coşbuciană, regenerarea poeziei) voi spune că Eminescu a introdus în literatura română un *suflu* nou, pe cînd Coşbuc o *mişcare* nouă, purificată da, însă mai puțin „energetică". Distanța dintre ei este aceea de la *poet* la *artist,* de la substanță la stil. Unul va face să triumfe o „lume" şi o viziune, celălalt, o singură zeitate - arta. Pentru problema care mă interesează aici, atitudinile lor sînt identice, cum sînt, de fapt, ale tuturor marilor noştri scriitori, începînd de la paşoptişti. întrucît salonul n-a devenit niciodată la noi un spațiu de cultură, rămînînd în permanență o formă de cosmopolitism, feminin în esență, scriitorul român nu îl cultivă. Nu vede în el un mijloc de rafinare a limbii şi a spiritului. „În loc să fie pîrghia cea mare întru ridicarea limbii româneşti, ele (saloanele - n.n.) sînt veşnicul pumnal în mîna nesocotitului", scria George Coşbuc într-un articol, *Pentru limba românească* (Cf. *Despre Literatură şi artă,* E.S.P.L.A., Buc., 1960, pag. 126). Astfel că reacția la cosmopolitism prin reîntoarcerea la folclor şi la limba populară nu înseamnă nici regresiune, nici, neapărat, revenire la elementar şi „energetism". E, dimpotrivă, o mişcare progresivă, realizată printr-o selecție prudentă a diverselor influențe, asigurîndu-se în felul acesta o „rafinare înceată" a culturii; e „poziția de mijloc" a acelui „spirit critic în cultura românească", bine sesizat de Garabet Ibrăileanu. În aceste dimensiuni trebuie integrat şi poetul de care mă ocup. Atît numai că, fără a teoretiza prea mult, el înfăptuieşte în propria creație *salonul natural* al limbii române, un univers, în

acelaşi timp, convenţional şi românesc. Arhitectura poeziei coşbuciene se bazează pe o convenţie concepută tocmai în spiritul culturii autohtone. Poetul vrea să realizeze o *mitologie* românească printr-o convenţie literară, anume, substituind zeităţile mitologiei clasice, greco-latine îndeobşte, fie prin „zeităţi" autohtone, găsite în folclor, fie pur şi simplu prin elementele naturale; astfel că poetica sa se bazează pe un sistem de „corespondenţe", coborînd atît din vechea tradiţie a idilismului european pastoral şi cavaleresc, peste care s-au suprapus cîteva din antinomiile secolului luminilor, cît şi din cea autohtonă, deopotrivă cultă şi populară. Sînt aici două mişcări complementare, a căror sinteză sublimată a pierdut aproape integral sensul livresc, cu toate că, subtextual, acesta se păstrează. Într-o oarecare măsură Coşbuc e comparabil, din acest punct de vedere, cu italianul Giovani Pascoli, un virgilian prin excelenţă, care a trăit şi mai ales a scris cam în aceeaşi perioadă cu. poetul român şi, tot ca acesta, peninsularul constituind o adevărată problemă pentru critică. Bazat, însă, pe o tradiţie mitologică foarte puternică, Pascoli cultivă un lirism aluziv, scos din ritmuri clasice savante, şi, în acelaşi timp, mult mai aproape de o anume cosmicitate agrar-calendaristică, mai „realist" decît Coşbuc, deşi pare a se deda vagului pre-simbolist, ori fragmentarismului modern. Important e de reţinut că George Coşbuc nu era „singur" în Europa la acea dată. Mai mult încă: gestul său îmi apare astăzi de o şi mai mare amploare. Pascoli rămîne un spirit filologic pur,

un umanist renascentist, pe cînd scriitorul român cuprinde în sinteza sa „influenţe" extrem de eterogene, în spiritul culturii autohtone. Procedeul „substituirii mitologice", de exemplu, este de sursă orientală. Să ne amintim că el a fost sesizat în poezia persană încă de Goethe. Întrucît problemele acestea le voi trata într-un capitol separat, mă opresc deocamdată aici, cu precizarea: este riscant să circumscriem autohtonismul poetului exclusiv tematic. Tot astfel, nu putem crede nici în „teoria" psihismului abisal (sugestie din arhetipul colectiv al lui Jung?!) susţinută de Adrian Fochi: „Nu este vorba aici de o asimilare exterioară şi ornamentală, ci de o asimilare de categoria automatismelor psihice, care fecundează materia poetică şi o modelează din interior. Poezia lui creşte din sugestiile abisale, de substanţă folclorică, ale sufletului său. El vede satul cu ochii ţăranului din el" (Cf. *G. Coşbuc şi creaţia populară,* Ed. Minerva, 1971, pag. 265).

Referitor la clasicismul coşbucian, lucrurile sînt din nou încurcate. Punctele extreme le reprezintă şi aici Dobrogeanu-Gherea şi Vladimir Streinu. Sînt, dealtfel, şi perspectivele cele mai simptomatice pentru „contradicţiile" lui Coşbuc, cu toate că singurul articol axat numai pe această problemă îi aparţine lui D. Păcurariu. Gherea nu îşi precizează o concepţie anume asupra clasicismului. Vederea lui e de buni simţ, sanitară şi psihică. Clasicul e tipul sănătos, fiziologic şi moral. Siguranţa, hotărîrea, liniştea, energia fiind trăsături proprii lumii lui Coşbuc rămîn şi indiciile

clasicismului acestuia. După cum am văzut, categoria umană care le întrupează este țăranul. Mai departe: clasicul e obiectiv şi impersonal, descriptiv şi epic. În cazul lui, avem de-a face cu preeminența imaginii materiale, care nu semnifică nimic în afara materialității ei: „…imaginea lui Coşbuc nu conține nimic în afară de sine, e frumoasă prin sine însăşi, ca o imagine minunată a frumuseții femeieşti" (*op. cit*., pag. 699). Ea nu simbolizează, cu alte cuvinte. Atunci cînd introduce „simbolismul" în creația sa, echivalat de critic cu ideea abstractă, Coşbuc se abate de la fondul său originar, care, am arătat, este identic cu modul țăranului de percepție a lumii. Clasicismul poetului ar fi, aşadar, unul de tip folcloric peste care se suprapune şi principiul aristotelic al verosimilității. Deşi nu afirmă explicit acest fapt, e limpede că Gherea analizează poeziile din unghiul motivării permanente a imaginației, convins că în creație adevărat e doar verosimilul. De observat în acest sens diferența, estetică, stabilită între *Cîntecul fusului* şi *Mama* prin motivul plopilor plîngători. În. primul caz, există o motivație precisă: „plînsul naiv" al plopilor este o imagine materială, frumoasă în sine, care nu simbolizează, ci însoțeşte suferința fetei. În al doilea, plopii „doinesc eterna jale"; imaginea ambiționează, prin urmare, să simbolizeze o entitate metafizică. În fond, Gherea se prevalează aici de metoda realistă. Clasicismul nu e văzut ca o coordonată fundamentală a creației, ci ca o metodă asimilată realismului. Virtutea estetică principală constă

în plasticitate şi verosimilitate. Obiectivitatea şi impersonalitatea au fost preluate, aproape nediferenţiat, de posteritatea critică. Dumitru Micu, în micromonografia *George Coşbuc* (Editura tinerelului, Bucureşti, 1966) ajunge să vorbească despre un „lirism revelatoriu", în sensul că noi, ca lectori, nu participăm la suferinţele şi bucuriile eroilor, ci sîntem, în acelaşi timp cu poetul, deasupra lor. Îi cunoaştem doar, îi descoperim. La acestea, unii dintre comentatorii mai recenţi adaugă şi anonimatul, ca un ideal clasic (Mircea Tomuş, de exemplu), înţeles, de fapt, ca un derivat al obiectivării. O nuanţă întrucîtva personală aduce Octav Şuluţiu. Criticul încearcă să descifreze structura dual㠹 a poetului, care ar consta într-o „metodă", realistă, şi o „tendinţă", idealistă. „Realist prin ceea ce descrie, Coşbuc este idealist prin ceea ce trece cu vederea (*op. cit.*, pag. 56). Avem de-a face, prin urmare, cu un „realist selectiv", cu un poet al „detaliului caracteristic". O formulă de bună seamă riscată, vorbind mai degrabă despre creaţie în general, decît despre specificul unui anumit poet. În *Clasicismul românesc* (Editura Minerva, 1971) D. Păcurariu se află mai aproape de miezul problemei, deşi vorbeşte şi el doar despre „viziunea clasică a unui poet al satului. Dincolo de firea „robustă" şi „optimistă", istoricul caută temeiul clasicismului lui Coşbuc în formaţia, în lecturile sale. Al. Duţu şi mai apoi Gavril Scridon au inventariat biblioteca poetului şi au găsit în ea principalele opere ale clasicilor greco-latini. Sugestia aceasta a unui

clasicism livresc o preia şi D. Păcurariu, amplificînd-o cu noi argumente: traducerile timpurii ale lui Coşbuc din literaturile greacă şi latină, redescoperirea şi cultivarea anacreontismului, aluziile la mitologiile acestor popoare, „predilecţia pentru idilă", metrica şi „limpezimea şi simplitatea stilului". Primul argument defectuos ni se pare a fi acela care priveşte cultura poetului. Faptul că i-a citit pe clasici nu constituie o probă de viziune clasică. Este, cel mult, o disciplină a lecturii, mai ales că George Coşbuc nu s-a oprit doar la antichitatea greco-latină. Mai mult, nu reiese din creaţia sa că această antichitate ar fi fost pentru el un *model* exemplar, aşa cum a fost ea pentru adevăratul clasicism al secolului XVII. E adevărat, pe de altă parte, că literatura română nici nu a cunoscut o epocă tipic clasică, în spirit şi viziune, şi că lipsa unei asemenea tradiţii este aici suplinită prin folclor. Aşadar, un clasicism folcloric? Da, în măsura în care poetul se comportă faţă de acesta tot ca faţă de un model. Într-adevăr, mai mult decît în altă parte, folclorul a avut şi continuă însă să aibă o funcţie catalitică în literatura noastră, dar el nu acţionează în virtutea unor norme. Nu e normativ esteticeşte. „Regulile" lui sînt deosebit de elastice, neconstrîngătoare. Scriitorul îşi permite faţă de el o extremă libertate. Este cazul, simptomatic, al capodoperei eminesciene *Luceafărul, o* „prelucrare" liberă a unui basm. Coşbuc prelucrează şi el, cu alte mijloace, fără a simţi constrîngerile modelului. Mai departe: dacă clasicul „pur" are idoli şi conştiinţa

exemplarității, nevoind să fie original, Coşbuc „imită" orice, convins fiind de universalitatea temelor, a unor motive. El se simte liber, avînd conştiința *originalității* sale. Nu se bizuie pe uzanțe. Sînt foarte cunoscute argumentele sale din: celebra postfață la *Fire de tort,* împotriva acuzației de plagiat. „Teoria" sa asupra imitației nu are rigiditatea, fixitatea celei clasice. De fapt, el vrea să spună că nu imită, ci prelucrează motive întîlnite aiurea, ştiind că rămîne, prin expresie, original. Întîlnim aici ideea de progres, venită iarăşi prin filieră luministă şi aceea de *sensibilitate* care înlocuieşte „bunul-simț" clasic; o formă de „libertinaj" estetic şi un simț al relativității, care au ca rezultat triumful „spiritului" în dauna „imobilității" rațiunii. Idealul de frumusețe „imobilă" dacă nu e părăsit definitiv e asociat sau chiar subminat prin noțiunea de *gust.* Departe de a-şi fi precizat nu o estetică, ci o concepție teoretică despre poezie, în puținele texte teoretice pe care ni le-a lăsat, Coşbuc este, totuşi, în aceeaşi descendență, un spirit sistematizator, raționalist-criticist. Observațiile sale asupra literaturii populare şi asupra limbii îşi caută un temei ştiințific. Deşi coboară ca aderență afectivă cel puțin, dacă nu ca formație, din spiritul Şcolii ardelene, poetul va purta cu sine idealul lingvistic propriu luminismului european cel mai avansat, care înseamnă detronarea tuturor prejudecăților. Limba nu mai reprezintă un fapt arbitrar, stabilit pe autoritate; îşi are rațiunea ei de a fi. Limbajul renunță la uzanțe, la „figuri"; se democratizează, în sensul deschiderii lui

spre expresivitatea limbii vorbite, mai mult, spre *concordanţa* dintre expresie şi gîndire. Limbajul poeziei lui Coşbuc va fi de aceea foarte amestecat, din „împletituri", „realist" în esenţă. Nu va mai apela la „stilul înalt" clasic. El „coboară" la expresivitatea „proverbială", sentenţioasă, extrasă dintr-o vocaţie poetică elementară; românul, spune poetul, *vede ce vorbeşte.* Într-un articol, numit de-a dreptul anatomic, *Capul, mîna, nasul,* caută nici mai mult nici mai puţin decît puterea intelectuală, fizică şi sufletească (morală) a limbii, sintetizată în acest proverb triplu: „e dator pînă peste cap şi acum îi este peste mînă să dea altora peste nas".

Pentru Vladimir Streinu, Coşbuc aminteşte, în aceea ce are intraductibil, „vremea prozodiilor glorioase", evocă, îndeobşte, savanteria ritmurilor horaţiene. „Suprema vocaţie a poetului" ar fi deci tehnica versificaţiei, iar motivul plăcerii estetice constă în „excelenţa versului". Această finalitate estetică o concepe criticul ca abstragerea unor elemente care configurează o arhitectură a operei destul de complexă. Iată-le: pastelul - idila - etnicitatea - epicismul. Primele două trepte sînt considerate simple elemente incluse într-o sinteză: etnicismul, care am arătat cu e definit de către Streinu. Ni se pare, însă, că paradoxul abia cum începe. Criticul încearcă să demonstreze că acesta se subordonează unei „viziuni epice" pentru care poetul nu are vocaţie şi atunci abstrage totul în „virtute formală". Streinu îşi trădează o intuiţie profundă, aceea privitoare la „modul idilic de percepţie al orăşeanului faţă de

realităţile ţărăneşti", în favoarea exagerării unei evidenţe, „natura de geniu horaţian al versificaţiei". Desigur, poetul rămîne unul dintre cei mai mari inventatori de modele strofice din literatura noastră, un versificator de o ingeniozitate neîntrecută, dar *ritmica* sa nu constituie în cele din urmă o viziune. Nu are profunzime. Este doar o artă combinatorie, ceea ce ţine de convenţionalismul coşbucian. Strofa lui Coşbuc traduce mai degrabă decît o mişcare sufletească o dispunere grafică ornamentală. Este alcătuită din elemente care se „împletesc" în permanenţă, incitînd, e adevărat, imaginaţia sonoră, dar nemuzicalizînd-o în adîncime. Rigurozitatea prozodică are de fapt imprevizibilitatea jocului. Strofa este construită pe principiul surprizei. Să urmărim un exemplu din *La pîrîu:*

Dincolo cîmp şi lan şi flori
Ei cată!
Şi doine şi secerători;
Pîrîu-i lat, şi să nu mori?
Ei cată!
Şi-n grîu, ei bată-mi-l să-l bată!
În grîu, în grîu? Dar ce-i în grîu?
O fată -
Înoată-n spice pînă-n brîu.

Nu mă refer la evenimentul-surpriză al apariţiei fetei în lan, ci la ruperile de ritm, la întretăierile de sintagme, reluările cu schimbarea tonalităţii. E adevărat că prin toate acestea se creează o atmosferă sonoră, dar

de o sonoritate decorativă. Acusticul lui Coşbuc, cu mici excepţii, nu are acea muzicalitate care tulbură. Poate fi cel mult onomatopeic-somptuos, ca în celebrele armonii din *Nunta Zamfirei:*

Voinicii cai spumau în salt;
Şi-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vîntul viu vuia,
Vrun prinţ mai tînăr cînd trecea
C-un braţ în şold şi pe prăsea
Cu celălalt.

Nu muzica secretă a elementelor, ori a stărilor sufleteşti o caută poetul. Sonoră este la el prozodia însăşi. Şi această sonoritate decorativă, de o mare bogăţie şi varietate, asociată cu grafia strofică, realizată din „împletituri" rafinate, şi ondulînd, rotunjind rupturile prozodice, configurează învelişul inimitabil al poeziei coşbuciene, numit foarte pripit şi convenţional clasic. Fără îndoială că de nu vom privi clasicismul drept un curent istoric constituit şi apelăm la teoriile moderne care acceptă clasicul ca o categorie fundamental umană, o tipologie generală în opoziţie cu barocul (la Eugenio D'Ors), cu manierismul (la E. R. Curtius sau, mai recent, la G. R. Hocke) atunci Coşbuc este un clasic, dar o atare indicaţie nu poate fi suficientă. Tot astfel, nici desele noastre trimiteri la secolul XVIII, în speţă la iluminism, nu desemnează în

fapt originalitatea sau descendența poetului, însă sugerează, credem, o „filosofie", o sensibilitate şi, mai ales, explică „anacronismul" operei sale, în senul în care toți marii noştri scriitori de pînă la începutul secolului XX au fost nişte „anacronici" față de mişcarea literară europeană. Nimeni nu poate nega astăzi că George Coşbuc s-a inspirat din folclor, că a fost un poet realist şi social, că l-a preocupat satul românesc şi țăranul, că, în sfîrşit, a fost un patriot şi un militant. Dar problema reală e alta: *cum* anume, căci toate acestea sînt coordonate generale ale literaturii noastre. Satul său nu seamănă cu al lui Blaga sau cu al lui Pillat. Cerul său, tot românesc, nu are misterul celui eminescian, nici meridionalismul celui macedonskian ş.a.m.d. Important e să vedem atît caracterul național al creației sale cît şi locurile de intersecție cu alte culturi. Mai exact, ce anume şi cum *recuperează* Coşbuc cîteva dintre stările de spirit ale literaturii universale. Şi apoi, ce înseamnă la el amestecul de „energetism" şi rafinament, tentația miturilor, visul realizării unei epopei naționale etc.

În istoriografia receptării critice a operei coşbuciene, un fapt rămîne oarecum enigmatic: în celebrul articol programatic *Resurecția baladei*, publicat în mai 1945 în *"Revista Cercului Literar*", Radu Stanca nu face nici o referire la Coşbuc, deşi putea identifica în creația acestuia toate cele trei tipuri de balade pe care le teoretizează – eposul baladesc,

lamentația baladescă şi balada propriu-zisă. Ignorarea e cu atît mai ciudată cu cît Coşbuc este întemeietorul de fapt al speciei în literatura română şi, cum avea să demonstreze mai tîrziu I. Negoițescu, sonurile baladelor coşbuciene le fac posibile pe cele din lirica lui Ion Barbu sau Eugen Jebeleanu. Că veni vorba despre Negoițescu: în *Istoria literaturii române* (Minerva, Buc., 1991), pe lîngă o asemenea muzicalitate, ca temei estetic al modernității, criticul intuieşte, stupefiant, şi un "lirism profund al poetului", revelat "în imaginile de-a dreptul trakliene din *Pe dealul Plevnei"*. Iată aceste versuri, niciodată antologate, dar într-adevăr surprinzătoare pentru un cunoscător al lui Trakl:

E-n amurg. Pe deal bulgarul
Liniştit îşi mînă carul.
Roțile nu ştiu că plînge
Dealul, pe-unde omul mînă;
Nu ştiu boii că-n țărînă,
Pe-unde trec, e numai sînge.

Noaptea-ncet-încet coboară,
Lilieci prin aer zboară.

Pe-unde-a fost cumplire-odată
Doarme-acum întreaga fire,
Peste-un iad de zvîrcolire
Cade-o pace-ntunecată.

Numai luna e pe lanuri –
Dar mai sus, pe sub rădvanuri,

Unde-a curs fierbinte plumbul,
Duhuri vin din vreme-n vreme
Cît e noaptea-n dealuri geme
Şi se zbuciumă porumbul.

Neaşteptată este însă recunoaşterea de către Negoiţescu a "lirismului profund" al lui Coşbuc şi asta întrucît mărul discordiei în bibliografia critică a poeziei coşbuciene îl reprezintă tocmai lirismul, înţeles, se pare, aproape numai ca expresie a eului subiectiv. Despre el face mult caz şi Lucian Valea în *Coşbuc în căutarea universului liric* (Ed. Albatros, Buc., 1980), o carte a cărei "idee fundamentală" ar consta în "punerea în lumină a naturii lirismului coşbucian şi a modernităţii poeziei sale". Desigur, "modernitatea poeziei" e o sintagmă cel puţin ambiguă. În sens istoric, Coşbuc aparţine prin forţa împrejurărilor modernităţii, dar Lucian Valea vrea, în fond, să discute despre modernismul poetului şi/sau despre actualitatea sa. În realitate, eseul său nu aduce nimic nou, cu excepţia unor nuanţări ale unor intuiţii cunoscute, deşi polemizează, oţărît, cu mai toată lumea. Dar problema e alta: poezia lui Coşbuc nu trebuie evaluată prin criterii exterioare propriei intenţionalităţi. Ea nu s-a sincronizat cu tendinţele novatoare ale epocii, însă nici nu a rămas

în siajul nivelator al eminescianismului. Ea se raportează la o îndelungă şi complexă tradiţie literară şi culturală; şi o face, am spune azi, într-un mod postmodernist. Se hrăneşte copios din diverse modele, prelucrînd liber texte consacrate pînă în proximitatea plagiatului, fenomen care în conştiinţa sa are semnificaţia unei transcrieri creatoare, a unui "metatext".

Mitologia şi feericul

„De cînd am început să scriu, m-a tot frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiectele luate din poveştile poporului, şi să le leg astfel ca să le dau unitate şi extensiune de epopee. *Ideal* e un episod din această epopee, ca şi *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, Fulger, Tulnic şi Lioara, Craiul din Cetini, Laur Balaur, Patru portărei* - aceste cinci din urmă publicate toate în *Tribuna* 1887-1888 - şi altele vreo cîteva nepublicate. Am părăsit ideea însă, parte din pricină că am făcut greşeala să încep a scrie poemele în două feluri de metre - unele în versuri de 14 silabe, altele în versuri de 8 silabe - parte că de cînd am venit în România am fost silit să mă ocup cu alte lucruri, nu cu poezia, şi de multe ori eram nevoit de mizerie să scriu ode în loc de poeme”. Fragmentul acesta l-am desprins din *Note,* publicate de Coşbuc la sfîrşitul culegerii *Fire de tort,* după ediția lui Gavril Scridon: G. Coşbuc, *Opere alese* (Editura Minerva, 1972, pag. 351.). E un exemplu de naivitate teoretică, dar mirarea constă în aceea că majoritatea criticilor au abuzat de el ca de un argument hotărîtor în comentarea năzuinței poetului de a realiza o epopee a satului românesc.

Gherea se aplaudă chiar pentru faptul de a fi intuit această intenție încă din comentariul al *Balade şi idile.* Să observăm, însă, în primul rînd, că în acest proiect Coşbuc nu dă ca realizare certă decît piesele citate mai sus, ele însele ratate, cu excepția celor două balade arhicunoscute. În al doilea rînd, nici nu pare a fi vorba de o epopee propriu-zisă, din moment ce singurul element „teoretic" avut în vedere rămîne omogenitatea ritmică. Şi, în ultimul rînd, cum am mai amintit, „scuza" renunțării la un asemenea proiect, cea, „existențială", ni se pare neserioasă. Şi totuşi există aici dacă nu o conştiință a măreției, cel puțin un instinct al ei. Va fi ştiut sau nu Coşbuc că istoria literaturii consemnate de mult ultimele eşecuri ale unor astfel de himere, nu are importanță. Cert este că nu atît epopeea ca gen îl interesa, cît întemeierea unei mitologii poetice româneşti, care, vom vedea, se va transforma într-o adevărată utopie poetico-mitologică. Sensul termenului utopic păstrează aici determinațiile sale luministe, literar şi social. Se va vedea la locul potrivit că şi poezia protestului social nu adoptă tonalitatea necesității imperative. Coşbuc este un conservator. În cea mai puternică imprecație a sa, *Noi vrem pămînt,* îi admonestează pe ciocoi, personaj care a făcut în literatura noastră o răsunătoare carieră. E un gest al omului ponderat şi al reformatorului prudent. Ca gîndire politică, nu depăşeşte ideologia poporanistă, cu precizarea că nu trece dincolo de ceea ce filosofia practică însemna în plan cultural: luminarea poporului.

Cochetăria cu monarhismul are ca reflex, în creațiile literare, efortul de a reconstitui o mitologie românească şi de a o integra într-un circuit universal. Adrian Fochi, în cartea pe care am amintit-o deja, analizează foarte minuțios poziția lui Coşbuc față de creația populară, implicațiile „teoriei mitologice" a lui Müller şi Schwartz în poezia sa, teorie bazată pe mitologismul naturist indo-european, fiind astfel livrescă şi vizînd, îndeosebi, poeziile legate de mitul solar. Se observă, apoi, zice Fochi, o primă tendință de tinerețe a poetului, ce constă în ideea unei epopei naționale, unde istoria şi viața poporului sînt proiectate într-un plan mitologic, o confuzie între basm şi mit. Mai simplu spus, Coşbuc a versificat basme la începuturile sale poetice, convins fiind că „conținutul epopeii este însuşi basmul" (*op. cit.*, pag. 92). Basmul rămîne, aşadar, sîmburele mitologic al românilor, istoria acestora fiind prea „modernă" pentru a oferi personaje epopeice. Epopeea noastră trebuie scrisă cu basme, care cuprind corespondențele întregului Olimp. Cea mai elocventă acoperire „teoretică" este, în acest sens, poezia de tinerețe *Atque nos,* în cea mai mare parte o evocare de la „gura sobei", în stil Alecsandri, a vîrstei mitologiei autohtone. Lipsită în întregime de lirism, ea constituie, de fapt, un inventar al posibilelor personaje epopeice, sugerînd ideea unui fond mitologic comun al popoarelor: „Din subiectele-nrudite un subiect comun devine!" Surprinzător este aici amestecul de „erudițiune" şi neaoşism, de frazare mucalită şi elan intelectual, specific de-altfel şi altor

compuneri de tinerețe, *Filosofii şi plugarii,* de pildă. Reproduc mai jos fragmentul din *Atque nos,* unde sînt glosate, în paralele, cîteva personaje mitologice:

Din Helada rătăcit-a mitul vechilor eroi
Şi o cale-ndreptățită s-a prelins pînă la noi,
Pentru ca să mărturească sîngele cu grea dovadă.
Din splendoarea ei cea vechea, ne-a păstrat vechea Heladă
Stol de basme şi credință, snop de tipuri, cari trăiesc
Tainic înrădăcinate prin poporul românesc.
Şi cari numai cu viața deodată au să se scurgă.
Poliphemos recunoaşte frate bun pe Surgă-murgă
Şi se bucură, că-şi află ochiul ars de Odiseu;
Pipăruş-viteaz îşi află prototipul în Teseu:
Ăst din urmă războieşte cu giganți şi minotauri!
Cel dintîi, pe-ceea vale, cu zmei negri şi balauri.
Regi eleni din timpul mitic, cu-a lor fapte de mirat,
Mai trăiesc în basmul nostru pe la Verdele-mpărat;
Şi trăiesc în basmul nostru fanteziile păgîne,
Căci din grații şi zeiță şi din nimfe-am făcut zîne,
Iar din Mars, din Zevs, din Venus, din Mercur creat-am noi
Sfîntă Marți şi sfîntă Vineri, sfîntă Miercuri, sfîntă Joi!
Oedip încă mai trăieşte cu-al său mit; în infinituri
Se-ntîlnesc în tradițiune şi-n nenumărate mituri
Harpie şi Griphi de spaimă; în sălbatecii noşti zmei
Afli taberi de Chimere şi-un popor de Briarei!
Iat-aici pe Făt-Frumosul, iat-aici pe Cosinziana:
Dînsul nu-i decît Apollo, dînsa nu-i decît Diana;
El un Adonis ce-adoarme Deliae pe brațul său,
Ea-i Elena cea frumoasă, fiică de-a lui Tyndareu!

Evident, ideea unor asemenea similitudini nu-i aparţine lui Coşbuc, dar important e că faţă de paşoptişti, Asachi de exemplu, el nu forţează interpretarea, nu cauză să identifice în istorie figura unor personaje din folclor. Atitudinea sa e critică. Vrea să desluşească în mituri lucrarea poetică. Să amintim astfel articolul *Absurditatea unei explicaţiuni,* referitor la legenda babei Dochia, în care nu vede misterul dacic, ci un simbol natural-calendaristic. Aici scrie despre eroii basmelor că „sînt întrupări ale fenomenelor din natură" (*op. cit.*, pag. 176). Iată că deschiderea poetului către mitologic înseamnă de fapt o cuprindere a poeticului. Personajele nu sînt pur şi simplu personaje, ci *semne* ale unei realităţi primare. De la simplele versificaţii de basme pînă la bucolismul din *Ziarul unui pierde-vară,* efortul lui Coşbuc constă într-un proces de sublimare a acestei intuiţii. De la o simbolistică stabilită în literatura populară, pînă la o tehnică foarte subtilă a „substituirilor" din cele mai realizate poeme ale sale, poetul urmăreşte configurarea unei utopii în care elementele naturale devin „surogate mitologice", stabilind, în felul acesta, o foarte fertilă deschidere spre spiritul epigramatic oriental. Vom vedea că în numita poezie a naturii, Coşbuc nu este din această cauză descriptiv, ci „epigramatic". Epicul nu se opune la el lirismului propriu-zis, ci descripţiei coloristice, plasticităţii pure. Disocierea o face în *Baladele poporale,* unde distinge o baladă de tip mitic, caracterizată prin *sunet* şi alta tradiţional-istorică, avînd

ca specificitate *culoarea:* „Pe cînd rapsodia veche, cea mitică, e întunecată şi ca mijloace artistice întrebuinţează sunetul, cea mai nouă se pierde în descrieri tîrzii şi răzleţe, e mai senină şi iubeşte culoarea, e cu mult mai subiectivă şi lirică" (*op. cit*., pag. 288). Pe de altă parte, însă, el admiră în creaţia populară tocmai plasticitatea limbajului, puterea acestuia de a concretiza, de a simboliza noţiuni abstracte. În *Simboluri erotice în creaţiunile poporului român* analizează, spre exemplu, foarte minuţios polivalenţa expresivă a cucului, simbolul erotismului, al cărui omolog feminin ar fi mierla. Pentru a gusta poezia folclorică, spune Coşbuc, cititorul trebuie iniţiat în această simbolistică. Cucul, mierla, turturica (simbol al iubirii pure), mărul, cînepa etc. … fac parte, prin urmare, dintr-un registru „mitologic" natural care trebuie descifrat în punctele sale originare, acolo unde, prin imaginaţie, s-a produs „substituirea". Esenţial, creaţia constă aşadar într-o convenţie. „Dar îndată ce ştii că *mărul* simbolizează credinţa în iubire, ceea ce credeai proză în făgăduielile flăcăului, devine poezie" (*op. cit.*, pag. 138). Poetul îşi alege deci *semnele* universului său în conformitate cu o figuraţie mitologică arhaică, subiectivismul fiind limitat de aceasta. Mitologia autohtonă devine astfel o mitologie poetică. Poetul descoperă realitatea printr-un filtru mitologic. De aceea ni se pare că, în esenţă, universul coşbucian are structura feericului, caracterizîndu-se prin fantezia graţioasă voalată, neîngrădită nici de

stereotipiile basmului, netulburată nici de teoriile imaginare specifice fantasticului. Fantezia este liberă, parodiind surîzător o lume inventată ori lăsînd-o să se desfăşoare în toată puritatea ei. Miraculosul nu mai are decît o funcţie strict estetică. Lumea lui Coşbuc este un spectacol inventat, de al ceremonialul general-uman, *nunta* şi *moartea,* la feeria arhaic-infantilă, hibernală sau estivală *(Iarna pe uliţă, Noapte de vară),* pînă la feericul pur *(Nunta în codru)*. Nu încape îndoială că acest univers de foarte impur, alterat de o impresionantă cantitate de versuri improvizate, de „poezie ocazională". Acestea afectează, corup însăşi tonalitatea de ansamblu, fără a fărîmiţa integral, însă, unitatea. Dimpotrivă, cred că tocmai mobilitatea aceasta, disponibilitatea, uşurinţa versificării sugerează ceva din convenţionalitatea utopiei prezidată de fantezie.

Evident, subtilităţile unei asemenea mitologii poetice nu le vom căuta în simplele versificări de basme din tinereţe. Studiate în amănunţime de către Adrian Fochi, acestea nu mai au astăzi decît o valoarea documentară. Fie că e vorba de nuclee ale unor basme ale căror prototipuri sînt de asemenea stabilite, fie că avem de-a face cu legende ori balade livreşti sau culese direct din folclor, începuturile poetice ale lui Coşbuc nu trădează o vocaţie deosebită. O singură piesă poate fi reţinută, parodia „modernă" a lui Tezeu, în *Un Pipăruş modern;* o foarte savuroasă parodie a eroismului mitic. Deşi umorul e cam îndoielnic, rămîne valabilă o

anumită atmosferă burlescă, amintind, poate, de „vitejii" lui Budai-Deleanu. Pipăruşul se numeşte Achim Cotor al lui Ignat. Soția sa, Savinca, dispare fără urmă şi, „ars de supărat", el pleacă să o caute. Mai curînd decît iubirea îl pornesc nevoile gastronomice şi mizeria vestimentară: „Ce zmei! Fără nevastă-i lesne / Să fii desculț şi dezbrăcat: / Sumanu-i subsuori crăpat / Şi cioarecii-i sînt rupți în glezne, / Pieptaru-i ros şi destrămat - / Şi-Achim se teme-a prinde acul, / De ce să-l prindă? Prindă-l dracul! / Prin casă-i nor întreg de fum, / Prin oale nu-i nimic acum / Şi-apoi, - să fim mai scurți şi repezi - / Achim e singur, stă ca-n drum, / Şi dinții lui pocnesc de străpezi. / Dar nu pocnesc c-aşa ii-e firea, / Ci foamea aduce pocnirea". Merge mai întîi la „păscălăul" Crai-din-Peşteră, caricatură vulgarizatoare a vrăjitorului popular, care dă în bobi pentru a afla urmele Savincăi. Ajunge, apoi, în lumea sfinților, dar nu înainte de-a trece prin „purgatoriu", țară a frigului şi vîntului, un loc „pustiu şi numai pipirig". „Voiajul" înspre locul sacru e tratat mucalit. Miraculosul apare bagatelizat: „De-aici prin tufe de alun / S-a dus Achim mereu la vale / Şi-ajunse-n urmă pe cordun, / La țara sfinților. Pe-o cale / D-aramă dalbă de lulea, / Achim ca vîntul se ducea, / Lăsînd fuior după călcîie: / Şi nasul astupat ținea, / Că el mirosul de tămîie / Cu mare greu îl suferea". Sacralitatea, văzută în ipostază solară, este figurată ironic şi strict gospodăreşte. Soarele şade pe

prispă şi buchiseşte din Psaltire, înjură ca „rumînul" şi-i promite ajutorul lui Achim în schimbul unor snoave. Acesta îi povesteşte despre Păcală, dar totul sfîrşeşte într-o scenă aproape grotescă. Soarele, care poate fi aici şi caricatura unui popă de la ţară, este luat la bătaie de „sfînta" lui „maică". Desacralizarea absolută se produce şi în cazul sfintei Luni, o babă arţăgoasă şi agresivă, al sfintei Joi, căreia Cotor îi varsă borşul din greşeală, fiind pus pe fugă. Se duce la sfînta Sîmbătă, pe care o găseşte sădind ceapă, la sfînta Miercuri şi Marţi, dar toate îl alungă. Abia sfînta Vineri dezleagă enigma. Savinca se află la Cîrc Ciolan, un zmeu demitizat şi el, care locuieşte într-un sat sărac, într-o „casă mică, slabă, proastă", „lîng-un bostan". Singurul obiect „miraculos" care-l va învinge este plosca cu „rostopcik". Limbajul sfintei este de „şatră". Coşbuc corupe cu bună intenţie „stilul înalt," epopeic: „Şi tot un şluc şi iar un şluc, / Tu-i dă pe urmă plosca-ntreagă. / Ruseşti înghiţituri să tragă, / Şi-l fă la capăt turduluc! / Iar după ce va fi butuc, / Tu ia-ţi de mînă pe boreasă / Şi cară-te cu ea spre casă!". Şi iarăşi porneşte la drum acest Tezeu ridicol, întîlnind, ca *obstacol,* un balaur. Vitejia lui Cotor stă şi de astă dată în umilinţă. Îi oferă balaurului „magyar finom" şi ajunge, astfel, la Cîrc Ciolan, unde „Savinca-i astăzi gospodină (…) / Şi nu gîndeşte la Cotor". „Zmeul" îi spune lui Achim „servus" şi-l poftеşte la masă! Apoi, împreună cu Savinca încep să-l

păruiască. Scena are o oarecare savoare prin aglomerația obiectuală, gesticulație şi suculența limbajului vechi:

Oh, mare Doamne, fie-ți milă!
Hămbar şi laiț, sucitor
Şi lemne, cute, cleşte, pilă,
Şi blide, linguri, podişor -
Şi cofă, fuse, răşchitor
Şi fier de pluguri şi cobilă
Şi - toate-n capul lui Cotor!
Şi pumni şi pălmi şi trîntitură,
Prăjini, părechi după părechi,
Şi-l trag de păr şi de urechi
Şi-l bat cu măturі peste gură,
Şi-n fel şi-n formă mi-l întind
Şi-l ciuciură şi-l trag şi-l pişcă,
Prin păr îi găuresc morişcă,
De nas cu cleşte roşi îl prind
Şi-l opăresc şi-l bat cu napul,
Şi-i sparg cu laboşele capul!

„Dacă e să prețuim ceva în anecdota *Un Pipăruş modern,* vom aprecia expresivitatea limbii, dezinvoltura cu care este mînuit dialogul, fraza fluentă, plastică, plină de culoare. Fără să conțină cine ştie ce semnificații, bucata reprezintă un exercițiu de stil al tînărului poet, în vederea perfecționării meşteşugului”, scrie Dumitru Micu în micromonografia sa din 1966,

sintetizînd într-un fel părerea generală a comentatorilor. Desigur, „anecdota” nu are, citită *ad litteram,* „cine ştie ce semnificaţii”. Ea tratează, în fond, o temă destul de obişnuită, a soţului înşelat, prezentă şi în *Pe pământul turcului,* dar cu adevărat interesează aici neîncrederea poetului în reînvierea epopeii, sau, mai degrabă, imposibilitatea de a se fixa asupra unui model. Demitizarea, evidentă şi în *Patru portărei* sau în *Pipăruş-viteaz,* nu trebuie înţeleasă numai ca un pandant al realismului. Coşbuc ezită între puritatea basmului şi parodia lui, între eroic şi comic, nerealizînd nici o sinteză a acestora, precum Budai-Deleanu, nici ipostazele lor diferenţiate, întrucît structura sa este de altă natură. Feericul nu-i o reminiscenţă a basmului, cu un „surogat” mitologic; la limită, o „gratuitate” fantezistă, ca de exemplu în *Nunta în codru.* Mecanismul său constă în convenţie şi fastuozitate. Şi nu mă gîndesc la un limbaj fastuos, care nu îl caracterizează în fond pe Coşbuc, cît la grandoarea pe care o implică evenimentele reprezentate. Poemul specific în acest sens rămîne *Nunta Zamfirei,* înălţat prin prea puţine interpretări adecvate, banalizat, în schimb, prin multe „analize” obtuze şi „şcolăreşti”. Clişeul, tipic de altfel pentru întreaga istoriografie a operei coşbuciene, susţine că este vorba aici despre o… nuntă „ca la ţară”. Calitatea fundamentală e căutată în autenticitatea veristă a acesteia. Evident, sub ochii noştri se desfăşoară ceremonialul unei nunţi dar toată chestiunea de-abia acum începe. Nunta reprezintă, în

plan uman, un moment existențial, însă ce semnificație literară poate avea? Ni se pare, în consecință, că poemul este o feerie nupțială, infuzată cu cîteva elemente de mitologie sublimată, dintre care mai lămurit transpar dionisianismul şi panismul. Să-i urmărim întîi structura de feerie. Atmosfera generală este aceea de vrajă şi joc, unde convenția şi fantezia liberă se împletesc în permanență. Chiar primul vers, în ordine strict poetică, pare o inepție: „E lung pămîntul, ba e lat.„ dar, de fapt, el închide în mod voit o naivitate şi sugerează mai degrabă ideea de joc decît imensitatea spațiului. Căci spațiul fictiv al feeriei este limitat şi doar timpul ei ne pare „etern". Este, însă, „eternitatea" clipei, un principiu, fără îndoială, epicureic. Locul desfăşurării ceremonialului e deschis, dar nu-i decît un „hotar" totuşi. E un spațiu convențional. Coşbuc nu are instinctul marilor depărtări şi nici suflul necesar pentru a le reprezenta. Imaginile alaiurilor împărăteşti, migrînd dinspre marginile lumii, sînt mai curînd bombastice sau hiperbolizări ale feericului:

Iar cînd a fost de s-a-mplinit
Ajunul zilei de nuntit,
Din munți şi văi, de peste mări,
Din larg cuprins de multe zări,
Nuntaşi din nouăzeci de țări
S-au răscolit.

De cum a dat în fapt de zori
Veneau cu fete şi feciori
Trăsnind rădvanele de crai,
Pe netede poteci de plai:
La tot rădvanul patru cai,
Ba patru sori.

Din fundul lumii, mai din sus,
Şi din Zorit şi din Apus,
Din cît loc poți gîndind să baţi
Venit-au roiuri de-mpărați
Cu stemă-n frunte şi-mbrăcați
Cum astăzi nu-s.

Nimic miraculos aici şi, totuşi, prin simplă convenție imaginea de vrajă începe a se închega. Versurile sînt descărnate de orice podoabe, iar personajele, caracterizate foarte succint. Ele nu reconstituie o tipologie anume, cum s-a spus. Sînt nişte apariții, diafane aproape, şi strălucitoare. Par desprinse dintr-o operetă naturalizată, purtînd aceeaşi sugestie a vrajei specifică întregului poem. Sînt mai mult elemente ale sărbătorii reprezentate şi mult mai puțin individualități. Bineînțeles, lipsesc decorurile de scenă, dar jovialitatea şi buna dispoziție nu. Costumația, de asemenea, nu e lipsită de strălucire şi bănuim, dincolo de spectacolul alaiului în sine, un deghizament sublimat. Coşbuc nu reface doar un obicei al poporului, ci şi nişte „epoci" ale culturii sale. Cutare strofă aminteşte vag un turnir cavaleresc:

Voinicii cai spumau în salt;
Şi-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vîntul viu vuia,
Vrun prinț mai tînăr cînd trecea
C-un braț în şold şi pe prăsea
Cu celălalt.

„Petrecerea" propriu-zisă a nuntaşilor este o sărbătoare dionisiacă purificată, subțiată, căci nu numai homerismul ospățului se impune aici. Sensul mai adînc al poemului implică un cult al fecundității, dezvăluit abia în final, prin convenția toastului lui Mugur-împărat. Reducția aceasta a dionisiacului la „spiritual", la şăgălnicie, caracterizează în fond toată erotica coşbuciană. Virilității originare, excesive, i se substituie poanta epigramatică:

Şi-a zis: - „Cît mac e prin livezi,
Atîția ani la miri urez!
Şi-un prinț la anul! blînd şi mic,
Să crească mare şi voinic, -
Iar noi să mai jucăm un pic
Şi la botez!"

Dionisiacul este abstras în ordine. El nu irumpe haotic, ci se manifestă social, deşi păstrează încă şi la Coşbuc fondul elementar. Cuplul nupțial reprezintă, din această perspectivă, o simbolistică aproape ermetică, depăşind înseşi intențiile poetului. Ritualul fecundității de care pomeneam se desfăşoară în cadrul unui cult solar. Despre prințul Viorel nu aflăm decît că e „frumos

şi tinerel" şi că vine „dintr-un afund de Răsărit". Presupun că are o origine solară sau, în orice caz, enigmatică. Zamfira, dimpotrivă, ele „elementul" terestru, vegetal, aşa cum sînt, de altfel, toate aparițiile feminine ale lui Coşbuc. Vestimentația ei prețioasă e o sugestie a regalității:

Un trandafir în văi părea:
Mlădiul trup i-l încingea
Un brîu de-argint…

Întîlnirea celor doi se bazează pe o atracție instinctuală, numai că are loc la modul galant. Zamfira apare „de peste larg pridvor", substitutul autohton al curții princiare, şi ceremonialul începe într-o pudoare desăvîrşită:

Şi ea mergînd spre Viorel,
De mînă cînd a prins-o el,
Roşind s-a zăpăcit de drag…

De fapt, civilizarea dionisiacului este prezintă pe tot parcursul poemului. Dansul, de exemplu, nu se constituie din mişcări agitate şi haotice. Nu e o răbufnire de gesturi primitive. Se produce mai curînd monden, regulat, studiat, decît ritualic. Este imaginea unei petreceri de „societate", cu diferența că salonul va fi înlocuit cu bătătura, iar pianul cu tilinca, note distinctive ale feericului cîmpenesc:

Trei paşi la stînga binişor
Şi alți trei paşi la dreapta lor;
Se prind de mîini şi se desprind,
S-adună cerc şi iar se-ntind,
Şi bat pămîntul tropotind
În tact uşor.

Chiar şi cheful păstrează aceeaşi demnitate naturală, cu toate că se insinuează mai direct aici ideea de „desfrîu". La el participă, însă, „tot oaspeți rari", crai şi crăiese, „alăturea de ghinărari". Desigur, nu avem de-a face cu o selecție după principiul claselor sociale, ci cu figurația unei lumi convenționale, al cărei atribut esențial rămîne strălucirea, fastul temperat. Pînă şi grotescul de sursă folclorică e învăluit în vrajă poetică. Un element al deriziunii umanului, piticul Barbă-Cot, se prinde în veselia generală:

Ba Peneş-împărat, văzînd
Pe Barbă-Cot, piticul, stînd
Pe-un gard de-alături privitor,
L-a pus la joc! Şi-ntre popor
Sărea piticu-ntr-un picior
De nu-şi da rînd!

Iată că în *Nunta Zamfirei* mitologicul difuz, abia bănuit, este distilat în feerie, dar una coerentă, regizată foarte exact, de unde şi impresia de realism. Senul ei este mai profund decît al unei simple nunți țărăneşti. Coşbuc a arătat contemporanilor săi un mod *plăcut* de a

revitaliza mitologia, opus celui eminescian, abisal şi vizionar. Succesul lui, dar nu numai succesul, ci şi modalitatea de creaţie, aminteşte de literatura „provincială" a unor scriitori francezi şi mă gîndesc îndeobşte la Alain Fournier cu celebra sa carte *Cărarea pierdută.* „Provincialism" înseamnă aici regăsirea unui spaţiu de vrajă continuă, un castel sau o „oază", în cazul lui Coşbuc, al permanentei sărbători a firii, unde dramele sînt estompate în feeric. „Provincia" lui Coşbuc devine astfel un spaţiu poetic, odihnitor în esenţa sa, puţin cam fulgurant poate, fără prea adînci rezonanţe, de care însă o literatură veritabilă nu se poate lipsit. Unitatea acestui univers e alterată întrucîtva şi de diversele „manevre" ale inspiraţiei, executate de poet în funcţie de cititorul căruia i se adresează. Rămînînd deocamdată la nivelul feeriei, să observ că după *Nunta Zamfirei,* el va da, mult mai tîrziu, o replică a acestui poem în *Nunta în codru,* publicată în volumul *Ziarul unui pierde-vară.* Poezia este scrisă în mod expres pentru copii şi de aceea impresia de „flecăreală", de „neseriozitate" pare dominantă. Chiar sfîrşitul demască, precum în basm, convenţia: „Şi, sărind pe-o buturugă, / Am venit la voi în fugă, / Să vă spun ce-a fost!" De fapt, *Nunta în codru* rămîne o feerie pură, în care nu mai transpare nici un element mitologic. Ea are loc în lumea păsărilor şi nu mai semnifică altceva decît disponibilitatea poetului nostru pentru joc. Lipseşte aici elanul către sublim, destul de retoric, din *Concert în luncă* al lui Alecsandri. Coşbuc mizează pe surpriza

încîntătoare şi pe jovialitate. Intenția e umoristică, realizată în bună parte prin imitația grațios-caraghioasă a unor îndeletniciri umane de către păsări cît şi prin relevarea unor trăsături psihologice ale acestora fără corespondent în natura omenească. Aşadar, nu valențele fabulei le voi căuta aici, ci grația în sine, feericul silvan. Cîteva scene rămîn remarcabile prin ingenuitatea hazului:

Jucau sîrba porumbeii,
Că e jocul lor,
Şi-au luat la joc cîrsteii
Pe-o rățuşcă - vai de mine! -
Graurul juca pe vine,
Barza-ntr-un picior.

Numai cioara cu cimpoiul,
Tot izbind cu el,
Se bătea cu pițigoiul,
Iar sitarul după uşă
Se certa c-o găinuşă
Pentr-un gîndăcel.

Poezia nu are o valoare deosebită dar e importantă pentru unghiul de percepție cvasi-infantilă, jovială, a vitalității firii. Jocul acesta, pe cît de gratuit şi de convențional, constituie mai curînd un miracol natural, o manifestare ordonată a organicului. Este una

din modalitățile prin care se manifestă veselia coşbuciană, element de bază al „mitologiei" poetului. Din acest punct de vedere şi *Nunta Zamfirei* reprezintă o alegorie a veseliei, înțeleasă drept coordonată psiho-etnică a unui popor, în care fundalul baladesc traduce ideea de permanență. În *Chindia,* inclusă iarăşi de către critica literară, cel puțin prin ignorarea ei, între creațiile minore ale lui Coşbuc, spectacolul jovialității „lumii mici" e şi mai pregnant şi mai plin de grație decît în *Nunta în codru,* deşi minuția detaliului acuză un anume manierism, mai cu seamă dacă vom considera poezia un pastel. Peisajul este trasat vag, prin cîteva elemente fără culoare, cîmpul şi crîngul, iar la un moment dat, nominalizat pur feeric, Ugă-Bugă. Jocul aparține aici unui element natural, anume undelor de vînt. Surprinde nu doar prestidigitația versificatorului, ci şi naivitatea, aparent lipsită de orice fior liric, cu care este descrisă o simplă agitație stîrnită de vînt. Dar tocmai această naivitate produce vraja, veselia cîmpenească în care omul nu apare de astă dată, prezente fiind în schimb tot păsările. Intenția lui Coşbuc e şi aici umoristică:

Una printre clăi s-ascunde;
Umblă pe furiş,
După ea mai multe unde,
Fuge care mai de care,
Dar, cotind, gonita sare
Repede-n tufiş.

Toate-n cîmp acum s-adună
Crîngul răscolind,
Iar frunzişul sună, sună!
Dar pe cînd aleargă ceata,
Iat-o, din tufiş, şireata,
Iese hohotind,

însă contează atmosfera generală, de visare blîndă. Un abur vag, de irealitate se instaurează în această lume cuprinsă nu de beția vitalității, căci poetul nu are intuiția marilor mişcări ale organicului, ci de jovialitatea, de aburul ei rarefiat. E, în fond, imaginea copilăriei, a tinereții natural-tumultuoase, în care se trădează instinctul elementar al lui Coşbuc pentru feerie. Nici arhicunoscuta *Iarna pe uliță* nu-i altceva decît versiunea hibernală a unui asemenea sentiment. Agitația este enormă şi se desfăşoară într-un cadru regizat cu precizie. Încetarea ninsorii, „răzbunarea" norilor, liniştea vîntului, fumul de pe rîu fixează un decor sărac în fond şi convențional, căci nu iarna ca atare îl interesează pe poet. El nu vrea şi nici nu poate să surprindă poezia intemperiilor în care excelase înainte de el Alecsandri sau, prin care, ceva mai tîrziu, Bacovia va realiza o viziune a disoluției universale. La Coşbuc domină spectacolul, unde elementele umane ori cele naturale se grupează conflictul. După „ridicarea cortinei" în *Iarna pe uliță,* scena se umple de copii. În prim plan apare o „arătare" miniaturală, observată cu dezinvoltură umoristică:

Colo-n colț acum răsare
Un copil, al nu ştiu cui,
Largi de-un cot sînt paşii lui,
Iar el mic, căci pe cărare
Parcă nu-i.

Haina-i mătură pămîntul
Şi tîrăşte-abea, abea:
Cinci ca el încap în ea,
Să mai bază, soro, vîntul
Dac-o vrea…

Cade-n brînci şi se ridică
Dînd pe ceafă puțintel
Toată lîna unui miel:
O căciulă mai voinică
Decît el.

Copiii năvălesc asupra acestui „Barbă-Cot", luîndu-l în răspăr. Apare, apoi, o babă care încearcă să-l salveze pe băiat şi de acum abia începe adevărata comedie. În mijlocul copiilor, bătrîna este o apariție hilară:

Astfel tabăra se duce
Lălăind în chip avan:
Baba-n mijloc, căpitan,
Scuipă-n sîn şi face cruce
De Satan.

Literal, tabloul este fără îndoială realist. Dar valoarea lui vine nu din precizia descripției, ci din vraja unei copilării care persistă în datele ei elementare. Neseriozitatea conflictului din poezie constituie, de fapt, o vagă ritualitate. Cadrul în care se desfăşoară evenimentele se transformă pe nesimțite într-un spațiu intim al copilăriei, care este mai puțin decît o feerie, fragmentar în orice caz, dar mult mai mult decît un pastel. Lipsa afectării sentimentale, a tonului nostalgic lasă impresia de narațiune obiectivă. Dar nu procesul de obiectivare a poetului surprinde aici, ci acest spațiu al intimității, deschis, creat în peisaj şi fără sentimentul recluziunii precum la Alecsandri. Coşbuc caută a imagina o „arhitectură" naturală (vom demonstra aceasta într-un alt capitol), fiind, poate, mai aproape de Eminescu decît de pastelul lui Alecsandri. Cele cîteva forme arhitectonice, sugerate mai mult decît descrise în amănunt, precum bordeiul, casa propriu-zisă, țărănească, moara, pridvorul, tinda sînt, în fond, nişte forme elementare, foarte puțin desprinse de natură. Confortul lor este natural. Alecsandri se teme de intemperii. Poezia se produce la el din teama de acestea, din preîntîmpinarea lor prin realizarea unui confort interior. Imaginea confortului patriarhal, elementar, fără nuanțe sămănătoriste, reprezintă un punct esențial al „mitologiei" coşbuciene. Căci ea vorbeşte despre felul de civilizație la care poetul aderă. Am văzut că, formal,

poezia citată mai sus este o reprezentație. „Ulița" constituie, aşadar, o scenă deschisă dar şi un posibil lor originar unde irumpe copilăria ca eveniment general-uman. Şi la acest al doilea nivel se realizează ceea ce numeam înainte spațiul intimității. Într-un studiu citat, Mircea Tomuş făcea observația asupra eroticii că obiectivarea sentimentului de dragoste devine, de fapt, cîntecul lui obiectivat. Remarca poate fi extinsă. Indiferent de tematică, poeziile cele mai valoroase sînt, în ceea ce au ele ireductibil, nişte stări obiectivate, cărora vom conveni să le spunem spații ale intimității în care se dezvăluie, prin cîteva ipostaze, sufletul unui popor. Nu-i greu de observat că toți marii noştri poeți, înainte de a se defini în funcție de „spiritul veacului", caută să pătrundă civilizația elementară a poporului, se întorc pentru a reinterpreta începuturile culturii. Scriitorul român, îndeosebi cel din secolul trecut, nu are mistica şcolilor literare, a doctrinelor. „Teoria" mitologică a lui Coşbuc, bunăoară, nu e decît o simplă confesiune prozastică a poetului. Mitologia nu-i pentru el un cîmp de speculații, ci o realitate poetică. Nu vrea să facă din ea un motiv de exercițiu stilistic, dar nici să o aducă la zi. Nu adaptează, adică, basmul nici structurilor artistice ale timpului său, nici modelului de ideal al vremii sale. El reface nişte vîrste ale sensibilității literaturii române în general. Căci nici tradiția, nici vreo doctrină a secolului nu lucrează

coercitiv asupra lui, aşa cum se întîmplă în alte literaturi. Să amintesc doar două exemple, apropiate cumva de activitatea poetului nostru: Giambattista Basile cu *Pentameronul* şi Charles Perrault cu *Frumoasa din pădurea adormită,* care sînt, pînă la un punct, două culegeri de basme prelucrate. În ambele cazuri, însă, atrage în mod izbitor atenţia marca timpului. Poveştile napolitanului Basile sînt, fără îndoială, italiene dar în primul rînd ele aparţin secolului XVII. Nu le lipseşte spiritul popular, un foarte vast depozit paremiologic, moralismul, după cum sînt şi foarte puternic influenţate de marinism. Dacă în principiu ele respectă schemele generale ale basmului, fantezia manieristă e nelimitată. Dincolo de marea lui valoare, *Pentameronul* rămîne şi o veritabilă antologie de manierisme specifice pentru seicento. Perrault ilustrează, în schimb, spiritul francez ale aceluiaşi veac. Oricît şi-ar teoretiza autorul libertatea fanteziei, ea e supusă moralismului şi normelor. Duşman al lui Boileau, personalitatea deschisă spre nou, Perrault nu depăşeşte totuşi modelul ideal al timpului: *honnête homme,* omul rezonabil, cult, galant, raţional etc. Basmele sale poartă această pecete. Castelul din cutare poveste are arhitectura palatului Versailles, zînele se îmbracă după moda timpului etc. …Aproape nimic nu lasă, în poezia lui Coşbuc, să se întrevadă secolul căruia îi aparţine. În adevăratul înţeles al cuvîntului, poetul nu

e nici clasic, nici romantic. Pe de altă parte, el este străin şi de noua sensibilitate a liricii europene contemporană lui. Nu numai că nu îl preocupă ideea autonomiei lirismului, dar face totul cumva împotriva acestui curent general inițial de simbolism. Mai mult decît de o estetică el este sedus de o mitologie. Deşi pare prea puțin organizat şi omogen, universul său, fiind mai degrabă o geografie poetică a unei lumi decît lumea în sine ca plăsmuire artistică, are totuşi o obsesie centrală şi anume aceea a soarelui conceput ca ființă mitologică. Soarele e o zeitate păgînă coborîtă într-un spațiu de familiaritate elementară, de intimitate. La Coşbuc îi lipseşte misterul stihial şi, de aceea, apare în toate succedaneele sale posibile. Este atît astrul tutelar al universului, implicînd o morală ca ipostază a *binelui* în lupta pe care o dă cu întunericul, care ar însemna *răul,* cît şi îndrăgostitul galant, manierat ori seducătorul versat. Prezența sa e umanizată, benignă şi potolită. Nu aduce excesul de vitalitate, precum la Macedonski, după cum nu stîrneşte nici lumina pasională şi toropeala panică precum mai tîrziu în poezia blagiană. În universul coşbucian el arde domol şi sărbătoresc, „joacă" întotdeauna un rol. Este mai mult un personaj care participă la reprezentațiile feerice şi mai puțin un element. Nu tulbură şi nu agită pasiunile. Întreține însă strălucirea de fundal. Într-o poezie de o extraordinară finețe, ca *Faptul zilei,* transpare foarte bine ecuația

mitologică în care soarele apare: înfruntarea dintre două forțe cosmice - ziua şi noaptea, lumina şi întunericul. Noaptea este văzută drept o stihie malefică, umidă:

Pe sus, pe pustiile jgheaburi,
Prin rîpele munților suri,
Zac zmeii cu trupul de aburi,
Şi ceața prin noapte-nchegată
Stă-n hainele morții-mbrăcată
Pe-albastre păduri.

Răsăritul echivalează cu triumful vieții însăşi. Poetic rămîne aici studiul minuțios al înaintării luminii. Mai întîi, imaginea vegetal-carnală a cerului, de o mare puritate şi prospețime:

Pe-ncetul tăria-nflorită
Cu galben ca strugurii copți
S-albeşte din clipă-n clipită.

Urmează aprinderea grandioasă a focului solar. Imaginea revărsării fluide a acestuia e sublimă. Dacă în genere îi lipseşte lui Coşbuc sentimentul combustiei primordiale, universale, surprinde, în schimb, la el puterea de percepție plastică, materială, a succesiunii fenomenelor. Lumina devine palpabilă, năvăleşte torențială:

E-n flacără bolta senină,
Şi fără-ntrerupere-acum
Se varsă tăcuta lumină,
Se varsă grăbită, se-ntinde
Pe dealuri, pe coaste, s-aprinde
Pe şesuri, pe drum.

O singură dată căldura este cotropitoare, uscată, cînd domină senzația de somnolență. E momentul paroxistic al zilei şi al anotimpului torid, „în miezul verii", sugerat într-o metaforă extrem de puternică: „Şi e liniște pe dealuri / Ca-ntr-o mănăstire arsă". Aici dispare orice intenție de mitologizare şi asistăm la înfiriparea unei feerii solare cîmpeneşti. Liniştea e absolută, inundată de lumină, potențată magistrat de această imagine fluidă, a zumzetului albinelor. E cuprinsă aici o foarte fină sugestie a eternității, în starea ei de somnolență materială:

Numai zumzetul de-albine,
Fără-ncepere şi-adaos,
Curge-ntr-una, parcă vineri
Din adîncul firii pline
De repaos.

În acest pustiu de foc domol apare, lîngă o fîntînă, ca o halucinație blîndă a luminii, o femeie cu copilul în brațe. Scena se întregeşte, apoi, cu o reverie a

răcorii, în care apariția își face apariția un alt element natural, vîntul, deghizat însă:

Singur vîntul, colo iată,
Adormise la răcoare
Sub o salcie plecată -
Somnoros în sus el cată
Către soare.

Mai e mult! Şi ca să-i fie
Scurtă vremea, pînă pleacă,
El se uită pe cîmpie,
Fluieră şi nu mai ştie
Ce să facă.
(În miezul verii)

Procedeul acesta al deghizării elementelor naturale, foarte frecvent la Coşbuc, rămîne mecanismul central care transformă mitologia într-un spectacol plin de grație şi de vervă şi care, de fapt, îl îndepărtează pe poet de miturile naturiste. Coşbuc nu are apetit pentru elementar sau pentru marile metamorfoze cosmice. Toată mitologia sa se bazează pe un proces continuu de substituiri, în care prezidează fantezia vioaie şi şăgalnică, precum şi un deosebit simț al relativității. Personajele feminine au proprietățile regnului vegetal în cea mai mare parte, după cum elementele naturale apar deghizate în personaje umane, care, la rîndul lor, sînt „surogate" ale mitologiei clasice: satiri, nimfe etc. Orice

fenomen din natură devine în felul acesta un spectacol feeric. O simplă înserare, bunăoară, este reprezentată ca drama despărțirii a doi iubiți, unde protagoniști sînt soarele şi ziua *(Seara).* Confluența a două rîuri, în *Prahova*, e văzută ca un act erotic. Adierea vîntului, în mai multe poezii, echivalează cu seducerea tinerelor fete înfierbîntate de căldură. Miraculosul însuşi din unele legende sau basme, *Brîul Cosînzenii, Cicoarea, Crăiasa zînelor,* face loc peripeției, neprevăzutului cvasi-umoristic, lăsînd să triumfe fantezia poetică. O singură morală are această lume feerică, încîntată de propriile-i jocuri: buna dispoziție şi demnitatea naturală. Şi un singur scop: provocarea plăcerii. Într-atît de puternică este această dominantă, încît însuşi eroicul, cel extras din istorie, va fi prea puțin afectat de tragism. Înainte de a fi copleşită de mistica ortodoxistă a gîndirismului, înainte de a cădea în „thracomanie", după expresia lui Şerban Cioculescu, în sfîrşit. înainte de a se abstrage în bizantism decorativ, mitologia românească, eliberată din baladescul medieval al romanticilor noştri minori, cunoaşte prin Coşbuc un moment de relaxare. E o ipostază în care însăşi spiritualitatea românească se relaxează, sclipind de vioiciune, urmînd să-şi caute, apoi, profunzimile în marile sinteze ale scriitorilor din veacul XX.

Codul eroticii

Orice dicționar de terminologie literară definește idila pornind de la termenul grecesc *eidyllion,* care înseamnă mic tablou. Ca specie literară, noțiunea a fost consacrată, în prima jumătate a secolului al III-lea, de siracuzanul Teocrit care este, după cum se știe, întemeietorul poeziei pastorale. Am întîlnit şi această definiție: „idila (…) este un mic poem bucolic sau pastoral", căreia i-ar fi specifică în general, iubirea (Cf. Gavril Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui Coşbuc,* E.P.L., 1969). Bucolic, înseamnă, însă tot pastoral, respectiv păstor de vite. Un alt termen, diferit, rămîne egloga, încetățenit de Virgiliu. Ea desemnează, în fond, iarăşi poezia pastorală. Idila este, aşadar, un derivat al acesteia. Dar ca stare, idilismul reprezintă o formă fundamentală a existenței omeneşti şi, poate, cea mai bună definiție, cel puțin în cadrul culturii noastre, o avem de la Vladimir Streinu, în *Clasicii noştri* (Ed. tineretului, Buc., 1969). Iată-o: „idilism însemnează (…) orice deformare a naturii omului în sensul inocenței (…); idilic este instinctul sexual a cărui liberă manifestare în om nu trezeşte nici o semnificație

intelectuală; sîntem idilici în iubire cîtă vreme nu-i pricepem rostul final" (pag. 215). Evident, Streinu are în vedere „natura" iar nu special. Credem, totuşi, că exagerează întrucîtva. Inocenţa se reduce aici la instinctual, la reacţiile primare ale omului întru perpetuarea „geniului speciei". Un vag ecou schopenhauerian tulbură definiţia criticului. Dar dincolo de acest „eclectism", el a simţit că idila nu este un gen minor şi că, dimpotrivă, ea reprezintă una dintre constantele majore ale creaţiei. Primul cercetător de anvergură care reabilitează poezia pastorală, în timpurile moderne, a fost Ernst Robert Curtius în *Literatura europeană şi Evul Mediu latin.* Viziunea sa e culturală-sociologică. Pornind de la faptul că păstoritul constituie „o formă fundamentală a existenţei omeneşti" şi mai ales că are „un corolar scenic propriu care îi corespunde întocmai: ţara pastorală", cercetătorul stabileşte că „timp de două milenii păstoritul polarizează majoritatea temelor erotice". Şi încă ceva, extrem de important: „Lumea pastorală e la fel de vastă ca şi cea cavalerească". Nu voi intra în detalii. Reţin doar că această poezie, pornind de la Teocrit, transformată de Virgiliu în eglogă, îşi defineşte un cod anume, impune cîteva motive obligatorii care vor fi regăsite în toate secolele în care poeţii se întorc la idilism. Permanenta redescoperire a Arcadiei e, mai întîi, un fenomen de sensibilitate şi abia în urmă unul de tehnică literară, cu toate că moştenirea lui Homer, Teocrit şi Virgiliu a cunoscut, în antichitatea tîrzie, în

Evul Mediu, sau în Italia secolelor XVI şi XVII, procesul tehnicizării şi al intelectualizării. Sensibilitatea idilică este, prin urmare, o permanenţă umană de un tip special. Nu-i poţi reface spiritul decît cunoscîndu-i codul aparte. Ea nu izbucneşte decît în epocile de rafinament cultural. Este un fenomen de alexandrinism. Şi ne putem da foarte bine seama de aceasta urmărind numai istoria ei în literatura italiană. În *Istoria literaturii italiene,* Francesco de Sanctis fixează apogeul ei în opera lui Poliziano (în sec. al XV-lea), continuîndu-se, apoi, şi dominînd întreg secolul următor. Este vorba, pe scurt, despre o „voluptate idilică", înţeleasă de istoricul italian într-un dublu sens: psihologic şi artistic. Primul nivel se referă la liniştea interioară, mulţumirea de sine, acea „odihnă bucolică" de venită topos esenţial al genului. Cel de-al doilea sens indică drept ideal al artei puritatea şi eleganţa formei. Simbolul acestei literaturi este *Orfeu,* imaginaţia pură. „Voluptatea - scrie de Sanctis - este idealul trupului sau al simţurilor, este senzualitatea transportată în imaginaţie şi rafinată, preschimbată în sentiment" (*op. cit.*, pag. 401). E o lume în care pasiunile au devenit emoţii iar evenimentele, apariţii; un univers fără conţinut, aproape, unde tragicul se abstrage în elegiac şi unde „sufletul se simte ca destins într-o dulce odihnă, nu închipuind năluciri, ci figurîndu-şi rînd pe rînd cîte o trăsătură şi desenînd totul, ca şi cum ar voi să-şi savureze plăcerea picătură cu picătură" (*ibidem*, pag. 398). Preeminenţa aceasta a artei, a uşurinţei şi vervei

urcă pînă la începutul secolului al XVIII-lea, prin Metastasio, pe care îl cunosc şi îl autohtonizează, în forme minore însă, poeții noştri Văcăreşti, care nu ştiu mlădia limbajul, n-au subtilitatea retoricii pastorale, dar păstrează moliciunea senzualității, vulgară adeseori. Abia la George Coşbuc aceasta va ieşi purificată. Ajunşi în acest punct se ridică o întrebare: dacă gloria idilismului echivalează cu redescoperirea modelelor greco-latine şi singura divinitate pe care o mai respectă este arta: dacă idilismul, în ceea ce are el ireductibil, constituie expresia unei societăți tihnite şi molatice, „spirituală" şi trăind la suprafață, care a depăşit vîrsta teologică dar nu şi-a găsit încă noua „religie", făcînd din libertinaj o prejudecată iar din verva spirituală un joc autonimicitor - atunci într-un secol pozitivist şi realist, cum este al XIX-lea, în cea de a doua jumătate a sa, ce semnificații dobîndeşte idila? Mai poate ea dezvălui ceva, cel puțin în spațiul culturii româneşti, din semnificațiile veacului? În speță, Coşbuc întruchipează pur şi simplu o sensibilitate anacronică sau, într-o anume ipostază, rămîne un om al timpului său? Sensibilitatea idilică şi anacreontică nu era străină literaturii române. Dar important e de reținut că prin primii poeți Văcăreşti, prin C. Conachi şi în bună parte prin Iancu Văcărescu, ea pătrunde, chiar la începuturile poeziei noastre culte, ca un *fenomenon* livresc, mimetic. Cuplat cu tradiția liricii galante a secolului al XVIII-lea francez, idilismul acestora nu prezintă nici un rafinament. Îl domină afectarea şi stîngăciile de limbaj.

Prin puținul viabil pe care îl are, poezia lor nu anunță nicidecum o revitalizare tîrzie a idilei, a pastoralei în genere. Dimpotrivă, galanteriile acestor poeți par a fi ultima zvîcnire primitivă a unui secol „estet". Primii poeți români oficiali, ei înşişi boieri, sînt poeți de „curte", conştienți, totuşi, că templul artei e gol dar neavînd deocamdată cu ce să îl umple. Abia dacă Iancu Văcărescu încearcă să scoată galanteria din album sau din cerdacul boieresc, fără însă a o naturaliza şi a o autohtoniza. Îi caută cel mult un „peisaj ideal" de tradiție pastorală, în *Primăvara amorului,* cu preponderență convențional. Coşbuc va anula integral micul idilism al predecesorilor săi. Erotica sa reface sensul originar al acestuia, simțindu-l ca un spațiu deschis pentru sentimentele pure, naturale, dar şi ca pe unul închis pentru lumea din afară. Idilismul reprezintă, adică, o sensibilitate naturală dar prezidată de un cod. Dacă n-a existat un „cavalerism" românesc şi o tradiție a sa care să-i instituie codul erotic, poetul a vrut să suplinească acest „gol", transpunînd o experiență culturală de aiurea într-un mediu autohton. Substituind figurile mitologiei greco-latine prin cele ale basmului românesc ori pur şi simplu prin elemente naturale, Coşbuc înfăptuieşte, la sfîrşitul veacului al XIX-lea, nu numai o variantă inedită a idilismului dar şi versiunea naturală a „cavalerismului". Flăcăii, fetele sau zînele sale sînt, deopotrivă, figurații mitologice, semne culturale ale unui „peisaj ideal" pastoral precum şi eroi în căutarea unui Graal demitizat. Erosul ca şi eposul

eroic sînt trecute prin „libertinajul", şi senzualismul materialist al secolului luminilor. Eroicul se degradează iar miraculosul, cu totul exterior în *Crăiasa zînelor, Cicoarea, Brîul, Cosînzenii,* sau hieratizat în ritualitate pură în *Nunta Zamfirei,* nu mai are nimic de-a face cu spiritul epopeic. În lungile şi stufoasele versificaţii, astăzi fără nici o valoare, *Blăstăm de mamă, Fata craiului din cetini, Draga mamei* etc. …, cu nuanţe macabre uneori, acesta rămîne tot exterior, dar şi total apoetic. Sînt poveşti tipic populare, unde nu se precizează deocamdată nici o concepţie asupra erosului. Artificiul e omniprezent; limbajul sărac şi eclectic dezvăluie ceva totuşi: anume, perspectiva cultă din care tratează Coşbuc materialul. O comparaţie se desfăşoară livresc: „şi era fiul din urmă, Trandafir, / Frumos ca o poveste, isteţ ca un Arghir!". Portretul fetei e făcut tot din comparaţii cu un termen preţios sau abstract: un tremur de şăgălnicie şi de „voluptate idilică" trece şi prin acest decor de cetate vegetală:

Dar iată, veste mare prin lumi s-a străcurat,
Că-n Meştera-Cetate, la Crai-Încetinat,
Vorbesc stelele noaptea cu florile-n grădină
Şi dorul şi-l dezmiardă pe-un fir de rocoină,
Pe-un snop de vîrzdogele, pe-o creangă de bujor:
Căci are craiul fată frumoasă ca un dor
Din zile cu speranţă, cu-obraji ca trandafirii
Şi-aşa de drăgălaşă ca patima iubirii!
Ea poartă haină-albastră şi poartă păr de aur
Şi-l albă ca zăpada din zilele lui faur…
(Fata craiului din cetini)

Evident, nu în asemenea nuclee de basme versificate trebuie căutat idealul erotic coşbucian. Dar pînă voi analiza structura universului idilic, cîteva precizări. Dintre toţi comentatorii lui Coşbuc, de după George Călinescu şi Vladimir Streinu, o contribuţie reală la definirea idilismului aparţine lui Mircea Tomuş (Cf. *Poezia lui George Coşbuc,* în „Cincisprezece poeţi", E.O.L., Bucureşti, 1968). Dacă G. Călinescu îi refuza poetului orice relaţie cu arcaderia şi cu „teocritismul gessnerian", corelîndu-l cu „naivitatea schilleriană obţinută pe cale artificială", nesuspectîndu-l, aşadar, de alexandrinism, şi afiliindu-l la o percepţie a erosului integral-ţărănească, Mircea Tomuş îi caută o explicaţie curat literară: „În unicitatea ei, fiecare idilă a lui Coşbuc prezintă deci un accident, un capriciu al dragostei, pe cînd în totalitate reprezintă nu o monografie a vîrstei ingenue, ci cîntecul ei obiectivat" (*op. cit*., pag. 81). Există, astfel, un orizont al idilei, rustic în substanţă, care conferă lirismului un sens evocator, dar şi o „tendinţă creatoare", literară, fictivă şi convenţională, care realizează „un spaţiu idilic stilizat în sens baladesc", unde „personajele au siluete de baladă". Prin urmare, viziunea lui Coşbuc e baladescă, derivă dintr-o tipologie general-umană, iar ca gen, idila sa se apropie de dramatic, fiind văzută ca o „ilustrare dramatizată a unui conţinut pasional cu valoare de ritual, pe un fundal de peisaj sătesc recreat în viziune baladescă" (*op. cit.*, pag. 81). Studiul lui Tomuş datînd din 1966, putem considera ca derivată opinia lui Gavril

Scridon din cartea citată înainte, după care idila coşbuciană reprezintă iarăşi o manifestare a vîrstei baladeşti, mai eclectic exprimată: „este ceva de spațiu mioritic, de legendă, de mitologie autohtonă". Idilele sînt „atemporale", abstrase din civilizație, „forme de manifestare elementare a naturii însăşi" (*op. cit.*, pag. 261). În fond Gavril Scridon coboară din studiul lui Gherea, uşor mascat, amplificînd „țărănismul" poetului şi conferindu-i amploarea „duhului" mioritic, concept foarte vag, deşi volumul la care mă refer, foarte erudit şi cu multe sugestii fertile, pare a fi o demonstrație despre caracterul „livresc" al universului coşbucian. Erotica, precizează astfel cercetătorul, are modele clasice, greco-latine în special, senzualismul e de natură indiană, iar exemplu imediat care l-a îndreptat pe Coşbuc spre idilă este numit în perioada unui poet mărunt elvețian, de limbă germană, Salis-Seewis. Mai mult decît de istorie literară, faptul ține de anecdotic, în spiritul lui Bogdan-Duică, primul care transmite informația: Coşbuc a început să scrie idile dintr-un sentiment competitiv, convins că o va face mai bine decît elvețianul.

În sfîrşit, o ultimă prejudecată, în legătură cu erosul la Coşbuc: majoritatea comentatorilor, voind să indice concepția „sănătoasă" a poetului, atrag atenția asupra unui fapt minor, anume că idila se desfăşoară întotdeauna în procesul muncii. Țăranul, spun aceştia, iubeşte muncind. Observația nu-i lipsită de semnificații, dar prin eroarea implicată. Într-adevăr, multe tablouri au în fundal *grupuri* umane, fără a purta, însă, neapărat

sugestia muncii, a trudei. Ele sînt văzute mai puțin ritualic (ritualul presupune şi o erupție a sacrului, or Coşbuc e prin excelență profan) şi mai degrabă realist, concret-istoric. În ansamblu, atmosfera poeziilor are ceva solemn, sărbătoresc, dar această ținută festivă constituie apanajul unui *public* cu o psihologie aparte; mentalitatea lui se constituie din vioiciune şi vervă, din înfruntarea spirituală şi surpriză. Are un mod de existență *dialogal.* Limbajul său fundamental este „competiția" spirituală sau "bîrfa" ca gratuitate verbală. La polul opus limbuției caragialiene, parodiei limbajului, Coşbuc a realizat, într-un registru mai modest însă, „salonul" natural al limbii şi spiritului românesc. „Salonul" acesta e „popular"; în el nu pătrunde aristocrația cosmopolită. De aceea, fastul său va fi minim, elementar, naturalizat. De altfel, Coşbuc modifică însăşi structura formală a idilei. Construcția celei clasice, la Teocrit sau în egloga vergiliană, dincolo de faptul că era lirică, pasională şi exemplară, normativă, într-un fel, pentru „cazurile" de anvergură prezentate, se reducea în esență la o întrecere artistă. Păstorii erau artişti. Narațiunea, de o importanță scăzută, avea o funcție întrucîtva mecanică. La poetul român accentul cade pe peripeție. Întrecerii artiste i se substituie competiția spirituală. Anecdotele şi poantele primează. Figurația mitologică e părăsită, cu excepția cîtorva poeme, în care acesta, de fapt se autohtonizează.

Crăiasa zînelor ar fi un basm versificat, în concepția istoricilor literari şi a folcloriştilor. E

publicată prima dată într-un număr al *Tribunei* pe 1888 şi critica nu întîrzie să-i fixeze originile. Voi indica doar cîteva repere. Astfel, pentru G. Bogdan-Duică, ea reprezintă un moment de universalizare a poetului, întrucît motivul se găseşte încă în *Iliada,* unde nereida Thetis este sedusă de muritorul Peleus şi din căsătoria lor se va naşte Achile. Tema va fi mult frecventată în Evul Mediu, pentru ca să apară subtilizată în surprinderea psihologiei feminine la Goethe, în „căderea" Margaretei. Meritul lui Duică nu e atît indicarea surselor acestui topos, cît a unui procedeu care în diverse variante va constitui nucleul eroticii coşbuciene şi anume *travesti*-ul. Mult mai tîrziu, în 1948, în *Izvorul folcloric al baladei „Crăiasa zînelor" de Coşbuc,* publicat în *Studii literare* (tom. IV, pp. 205-211), Ion Breazu avea să apropie poemul de basmul cu acelaşi titlu cules de Ion Pop-Reteganul. Cei doi vor fi avînd aceeaşi sursă de informaţie, întrucît culegerea de basme a lui Pop-Reteganul e publicată în urma volumului lui Coşbuc. În orice caz, motivul este autohton şi popular. Breazu sesizează faptul că poetul umanizează basmul şi-l desfoliază de miraculos, precum şi „senzualitatea" insinuantă a obiectelor cu care crăiasa e ademenită. Însă criticul se opreşte la aceste simple constatări. Într-o lucrare mai recentă, *G. Coşbuc şi creaţia populară* (1971), Adrian Fochi clasează poemul tot în categoria basmelor versificate, indicînd drept „temă" fundamentală „invazia misterioasă a dragostei", lucru hotărît şi de Al. Dima,

care, de altfel, vede în *Crăiasa zînelor* o sinteză de fantezie, grație și șăgălnicie. Mai mult hazardat fusese Gherea care lansa și el, pe o altă cale, ideea universalității motivului, asociind poemul lui Coșbuc cu mitul „căderii" din paradis, apoi cu tema „seducerii" din *Luceafărul* lui Eminescu. Într-o micromonografie, Dumitru Micu dezvoltă sugestia lui Gherea privind implicațiile mitului biblic și așează *Crăiasa zînelor* într-o semnificație a „dobîndirii cunoașterii prin dispariția nevinovăției copilărești", care urcă pînă la Tudor Arghezi, în *Lingoare.* În orice caz, dintre interpretările pomenite aici merită să revenim la articolul lui Ion Breazu, și anume, la o sugestie de el însuși ignorată. Este vorba despre primul obiect al ademenirii, inelul, care în basmul lui Ion Pop-Reteganul e sacrificat cu prețul unei sărutări de mîini. Folcloristul a publicat *Crăiasa zînelor* în 1889, deci cu un an în urma lui Coșbuc. Din acest indiciu, Breazu extrage concluzia că avem de-a face cu o prelucrare cultă a unui motiv popular. Am spune noi, așadar, că e vorba de un gest cavaleresc, de o *galanterie,* care nu putea să-i scape nici lui Coșbuc, contemporan cu Pop-Reteganul. Atît numai că la sfîrșitul secolul XIX, Europa, în general, avea un cu totul alt ideal erotic decît asemenea „aventuri" galante. După femeia-înger a romanticilor și după femeia-vampir baudelairiană, poezia în special pare preocupată mai degrabă de propria-i ființă, decît de temele sale explicite. Erotica nu mai păstrează un cod anume. Nu va mai fi tratată după idealul unei

comunităţi, ci strict individual. Iată un context în care prezenţa lui Coşbuc pare anacronică. Codul eroticii sale ţine de secolul trecut, de la XVIII-lea, cu diferenţa că alcovului i se substituie pridvorul autohton, iar „curţii", palatului i se substituie un mediu natural. Coşbuc transpune psihologia secolului galant într-un spaţiu deschis, bucolic în liniile sale fundamentale. „Filosofia" sa constă, esenţial, în provocarea plăcerii. Timpul „mitic" în care trăieşte omul său e clipa. Toate idilele coşbuciene sînt veritabile *strategii* întru realizarea acestui scop. Se simte în ele un „libertinaj" de bun simţ şi o senzualitate cvasi-cerebrală; ceva de un farmec aparte, între instinctul raţionalizat şi joc. *Crăiasa zînelor* adună multe dintre aceste elemente. Voi porni la analiza ei de la o comparaţie sugestivă pentru ceea ce s-ar putea numi „estetica" lui Coşbuc.

Un cercetător mai recent al secolului XVIII, J. Philippe Minguet, scrie în *Estetica rococoului,* comentîndu-l pe Watteau: „În acest spaţiu vegetal, care e totodată şi cadru, îşi face loc o senzaţie de intimitate, spaţiul cald în care se poate desfăşura comedia şovăirii" (*op. cit.*, pag. 208). Bineînţeles că nu voi încerca să-l subordonez pe Coşbuc unei estetici considerată îndeobşte „decadentă", dar nu voi accepta nici prejudecata curentă a criticii conform căreia poetul e un „clasic" în deplinul înţeles al cuvîntului. „Armonia" lui Coşbuc este mai degrabă fluiditate şi lunecare. Şi se vede aceasta foarte bine în cele cîteva excelente poeme din ultimul său volum, *Jurnalul unui pierde-vară,*

triumf al rafinamentului alexandrin. G. Călinescu şi, pe urmele lui, Dumitru Micu indicaseră natura integrală a poemelor coşbuciene, faptul că ele trebuie citite pe ansambluri întrucît lipseşte plastica pe grupuri mici, forța poetică a detaliului. Observația e falsă în bună parte. Coşbuc, întra-adevăr, nu decorează excesiv dar lucrătura e fină şi migăloasă. Tonalitatea generală a poeziilor nu o dau avîntul şi entuziasmul. Fluiditatea de ansamblu se realizează prin ştiința „împletirii" detaliilor, printr-o „retorică" de natură vegetală, cum ar spune acelaşi Minguet, chiar dacă „obsesia revelatoare" a poetului rămîne soarele. *Crăiasa zînelor* este, astfel, un poem de foc, unde elemente ca *flori de rug* („Obrajii lor, ca flori de rug"), *focul* („Aprins lucind ca focul / Palatul lor"), *flăcări* („Ard flăcări ochii ei crăieşti") sînt succedanee ale soarelui, dar ale unuia topit, de o moliciune senzuală. Şi pentru a evita orice confuzie, voi face aici prima demarcație între cadrele rococoului şi cele în care este „judecată" erotica lui Coşbuc. *Locul* provocării plăcerii în poemul coşbucian este unul natural, respectiv orcanul în *Crăiasa zînelor,* „decorat" cvasi-prețios. E un spațiu deschis, unde apariția zînelor are grația lui Watteau. Tabloul e vaporos, de un farmec prin excelență feminin:

Orcanul însuşi stă domol
Şi-n gînduri dulci se pierde,
Cînd zînele cu pieptul gol
Răsar pe lunca verde.

Uşoare, ca de neguri, fug
Prin liniştea adîncă,
Obrajii lor, ca flori de rug,
Sînt nesărutaţi încă.

Vezi tu departe-n Răsărit
Aprins lucind ca focul
Palatul lor? Împrejmuit
Cu zid de-argint e locul…

Nici crăiasa nu are o „formă" anume. Surprinde şi în descrierea ei aceeaşi senzualitate, dintr-o dată diafană şi fierbinte, avînd, în orice caz, demnitatea unui element natural. Miraculosul este suprimat, imaginea de „basm" a crăiesei nefiind decît rezultatul stilizării. Preţiozitatea şi graţia primează iar nu supranaturalul:

P-un nor de aur lunecînd
A zînelor crăiasă
Venea cu părul rîurind
Rîu galben de mătasă.

Crăiasa în purpur şi-n smarald
S-ascunde, nu s-ascunde,
Străbaţi cu ochii viul cald
Al formelor rotunde.

Urmează de aici „comedia şovăirii", demascată de poet abia în final: „Ştiţi voi povestea, cînd un fiu /

De împărat odată, / În piept cu dor turbat de viu, / S-a îmbrăcat în fată?" Deghizarea precum şi întreaga strategie a seducerii nu au nimic din dramatismul căderii biblice în păcat. Totul ţine de un ritual galant şi de inocenţa jocului. Iniţierea crăiesei în senzualitate, prin acceptarea celor trei obiecte - inelul, salba şi brîul - cu preţul unei îmbrăţişări, al unui sărut şi al actului nupţial, este totuna cu iniţierea într-un joc („Aşa fac şi copiii-n joc / Cînd nu-şi înţeleg vrerea"). Epicul şi în parte structura dialogală nu compromit atmosfera de plutire ireală a poemului, aeriană, din care provine de altfel tot lirismul. Materialitatea se rarefiază, se destramă; epicul, cu începutul solemn, se subţiază şi sfîrşeşte într-o „piruetă" spirituală; jalea crăiesei după ieşirea de sub interdicţia eternităţii, a veşnicei virginităţi, se dovedeşte în cele din urmă o cochetărie doar. Căci, îi spune fiul de împărat (oare nu-i acesta imaginea stilizată şi „spiritualizată" a unui „amoraş" arcadic?) după încheierea jocului: „Crăiasă dacă nu mai eşti, / Vei fi împărătească!" Descopăr în acest poem o demonstraţie despre ceea ce numeam înainte raţionalizarea instinctului. Erosul este, într-adevăr, simţit de Coşbuc la modul epidermic, dar nu izbucneşte devastator. Cuplurile îl pregătesc, îl „înscenează", amînîndu-i voluptatea. Seducţia nu e numaidecît pasională, ci şi „spirituală". Împlinirea crăiesei pentru dragoste, de pildă, dobîndeşte ceva din puritatea şi „morala" regnului vegetal: „Rotunde, ca un cap de mac, / Stau sînurile pline, / Mai naltă pare, şi-n umblat /

Mlădie ca o vargă, / Ea simte cît de rău i-a stat / În haina ei cea largă". În asta constă originalitatea lui Coşbuc: o vitalitate elementară, păgînă în substanţă, care se travesteşte într-o „comedie a şovăirii". Naturalul se deghizează, dar nu din pudoare, ci din nevoia de preeminenţă a formelor. Şi în erotică, poetul va fi depăşit de artizan.

Pentru a rămîne deocamdată tot la aşa-numita fază folclorică din creaţia coşbuciană, să ne oprim puţin la *Brîul Cosînzenii,* poem pe care Adrian Fochi în erudita sa carte îl aşează în ciclul „legendelor", alături de cîteva titluri insignifiante, precum *Legenda trandafirilor, Inima mamei, Sărindar, Armindenii, Povestea gîştelor* ş.a., dar şi alături de unele valoroase, ca *Zîna pădurii* au *Cicoarea.* Acelaşi Fochi precizează că motivul nu există în folclorul românesc, legenda fiind o demonstraţie a concepţiei mitologice pe care Coşbuc o datora lui Max Müller. Există un fond comun, primitiv, de mituri ale popoarelor, care se difuzează diferenţiat prin personificarea elementelor naturale. Poezia se naşte din mit în acest proces al personificării. În practicile magice, respectiv în descîntecele de dragoste, curcubeul este personificat la români printr-un brîu. Indiciul îl oferă poetul însuşi, cum arată Gavril Scridon în notele ediţiei sale din 1966 (Cf. George Coşbuc, *Opere alese,* vol. I). Primul care atrage atenţia asupra nivelului estetic al acestei mici capodopere este Gherea, numind-o, în studiul său, *Poetul ţărănimii,* „un ideal întreg al personificării artistice". Fără îndoială,

însă, cea mai subtilă observaţie asupra poeziei aparţine lui Adrian Fochi, ea fiind şi în consens cu ideile noastre. Iată: „Perceperea integrală a textului este însă de ordinul erudiţiei fine şi complexe, ca în arta unui Anatole France” (*op. cit*., pag. 151). Într-adevăr, surprinde şi aici mai degrabă artizanul decît poetul, dar nu un artizan al minuţiei, al filigranului, ci unul al „retoricii”. Poemul e publicat cu un an înaintea *Crăiesei zînelor,* în 1887, cînd scriitorul împlinise abia 21 de ani. Cu toate acestea, el nu atrage atenţia prin simpla voinţă de a folcloriza, ci prin „erudiţia fină” şi prin ipostaza mitologică a unui cod erotic precis. Travesti-ul e abstras aici şi „jocul” devine grav. „Comedia şovăirii” lipseşte aproape, însăşi provocarea plăcerii producîndu-se mult mai direct, fără înscenări. Senzualitatea e absolut naturală, chiar interdicţia ei fiind pusă tot sub un regim natural, cosmic. De îşi va pierde brîul, care corespunde pubertăţii, fata e blestemată în acest mod sublim-elementar:

Vrăjit era că, de-l va pierde,
Norocul ei să piară-n veci,
Nici flori mai mult să n-o dezmierde,
Să n-afle umbră-n codrul verde
Şi verile să-i fie reci.

Epicul e schematic şi fără semnificaţie: Ileana are un brîu „de aur pe tot locul”, „un fulger pe-al ei trup”, strălucind „ca focul” (apar iarăşi succedaneele

soarelui) în care îi stă întreg norocul - „obscuritate" poetică, fără îndoială. Brîul acesta e pîndit de soare - ideea dragostei dintre un astru şi o muritoare, dezvoltată în *Păstorița* sau în *Cicoarea.* Numai aici soarele face figura unui „satir", „deghizat" într-un element natural. Căci după răpirea brîului, satisfacția lui este senzual-şăgalnică: „Şi-n ceruri călătorul Soare / Rîdea cu hohot repetat / Şi prin văzduhuri plutitoare / Izbea săgeți răzbunătoare / De-a lungul brîului furat". Furtul e posibil întrucît fata fusese ademenită, eminescian, de către Făt-Frumos, un Cătălin al pajiştei autohtone: „- De ce te temi? Ne vom ascunde / În noaptea codrului umbros / Sub brazii fără grai, pe unde / Nici ochi de om nu pot pătrunde, / Nici flori cu tăinuit miros". Odată descins şi furat de soare, brîul se transformă în curcubeu („un brîu de foc pe cer s-arată"), iar Ileana dispare (sau ea însăşi devine curcubeu?). Mai degrabă ave, de-a face în acest caz cu nişte „corespondențe" decît cu personificări, de aici provenind acel ermetism al poemului despre care vorbim. Ileana, Soarele, Făt-Frumos rămîn doar în intenția poetului personificări ale unui păgînism elementar sau elemente ale unei mitologii solare. În fapt, ele sînt figurații, personaje *deghizate* ale unei idile spiritual-senzualiste desfăşurată într-un spațiu cosmic. Elementele legendare sînt şi de data aceasta simple accesorii. Miraculosul e pur convențional. Esențială nu-i decît grația contururilor, materialitatea lor vaporoasă. O asemenea stare de alunecare, aburoasă şi vegetală, va atinge forme subtile

în *Cicoarea,* publicată în 1900, iar în volum, în *Ziarul unui pierde-vară,* o carte de mari rafinamente. Nu subțierea inspirației şi abandonarea temelor grave caracterizează acest volum, cum superficial au insinuat criticii. Dimpotrivă, ne întîmpină aici o desăvîrşire a ingeniozității şi un triumf al „alexandrinismului". Peisajul îndeosebi, cum vom vedea, devine chinezerie pură. *Cicoarea* este, în esență. poemul unei metamorfoze florale, în care găsim atît motivul iubirii dintre un astru şi o muritoare cît şi pe acela (popular) al posibilității dispariției soarelui prin eros. Poezia, cîtă există, în aceasta constă: pierderea astrului prin satisfacerea erosului uman. Ideea, precizează poetul însuşi, ar fi de sursă străveche, indogermanică, deci păgînă. Modelul poemei coşbuciene rămîne legenda solară cu acelaşi nume, cuprinsă în antologia lui G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române.* Din această legendă lipseşte, însă, motivul la care mă refer. Indiferent de unde l-a preluat, Coşbuc nu îl supune unui tratament „mitologic". Conştient sau nu, el îl va încorpora unei viziuni galante. Toposul principal îl constituie şi aici „pețitul", pe care noi l-am numit strategie a provocării plăcerii, într-un spațiu prin excelență arcadic, unde însuşi personajul feminin, Lia, nu-i altceva decît o „emanație naturală a lui, o *figură* elementară, vegetală":

Pe cîmpia-nrourată
Dintr-al zilei revărsat

Aduna frumoasa fată
Rouă-n galbene ulcioare,
Lia cea cu trup de floare,
Fată de-mpărat.

Ca şi în *Brîul Consînzenii,* soarele este un „amoraş" de foc, un „cavaler" arcadic, proiectat cosmic, fără a avea nimic cu astrul eminescian cu care a fost comparat. „Măsurînd prin zări hotarul, / El cînta pe gînduri dus, / Şi lăsînd în voie carul / Îngropase-n palme fruntea, / Şi cînta trecînd pe punea / Roşului apus". El trimite trei solii pentru a o cuceri pe fată. Tot de atîtea ori, aceasta refuză. Dar nu „geniul" solar o înspăimîntă pe Lia. Argumentele împotrivirii sale sînt de natură casnică, puțin cochete. Sînt forme deghizate ale şovăirii, „jocuri" spirituale în substanță, implicînd în cochetăria lor aceeaşi stare naturală a libertinajului erotic, specifică şi pentru *Crăiasa zînelor.* Astfel, primului sol, deşi pare hotărîtă a-l refuza, îi răspunde într-un şir de eschive, amestec de mirare şi nelinişte. E foarte bine mimată psihologia sedentarismului rural: ‚El e veşnic călător / Nesfîrşitelor cărări - / Cum să-i duc eu veşnic dorul? / Ziua zboară peste sate; / Peste ape-ntunecate / Noaptea, peste mări. / Poate-n car el nu mă lasă, / Mă şi tem, aşa pe sus. / Iar la mine-aici acasă / N-o să stea! Şi cum să fie / Fată de-mpărat soție / Celui veşnic dus?" Celui de-al doilea sol îi răspunde mai agresiv, punîndu-şi pretendentul sub acuzație: soarele ar fi hoinar şi fricos. În sfîrşit, a treia replică este curat spirituală, o

provocare la *dialog:* „El, urîndu-mă-ntr-o zi / Şi-obosit să mai răsară / Îşi va părăsi nevasta, / Şi la noi pe lumea asta / Nu va mai veni". Răzbunarea astrului e naiv-poetică, ingenuă, lipsită de orgoliul „luciferic", neproblematică. Refuzul Liei nu răneşte principiul dragostei absolute, ca în *Luceafărul* lui Eminescu. Abia dacă pune la îndoială puterea de „seducere" a bărbatului travestit în astru. Metamorfozată în cicoare, ea nu se va mai putea opune: „Ştii că-ntr-însa-i o copilă / Şi-un blestem de veci, / Că-n amurg închide floarea / Şi, schimbată-n porumbel, / Zboară către-apus cicoarea, / Şi mereu strigînd pe nume / Soarele, printr-altă lume / Umblă după el". Acest eros difuz, venit dintr-un naturism potolit, de o frăgezime boticelliană, este caracteristic în cel mai înalt grad lui George Coşbuc, opunîndu-se, în epocă, acelor elanuri devastatoare spre un priapism universal ale lui Al. Macedonski. Poetul, care s-a decis să configureze un ev galant al lumii transilvane, s-a îndepărtat conştient de exprimarea propriilor obsesii şi a lăsat „elementele", în demnitatea lor naturală, să realizeze întreaga „epopee" erotică. Elanurilor pasionale macedonskiene, marilor pendulări între teluric şi astral, Coşbuc le opune un mod de convieţuire erotic. Unei pasiuni (replica e dată şi lui Eminescu) el îi substituie o „concepţie", o mentalitate, un cod. „Epoca" pe care o reprezintă el este aceea a operetei, sinteză a rîsului şi plînsului, a jovialităţii efemere şi eterne, în acelaşi timp. De aici nevoia de înscenare şi demascare concomitentă, procese în care e

jucată ingeniozitatea mai degrabă decît e exprimată misterioasa atracție a elementelor. *Prahova,* de pildă, nu este un poem al nupțiului acvatic, aşa cum pare a-l prezenta „tema" - unirea Prahovei cu Teleajenul -, ci imaginea, lucrată cu destulă finețe, a confuziei dintre uman şi elementar. „Biografia" Prahovei, de la instinctul pubertal, trecînd prin adolescența zvăpăiată şi melancolică, pînă la îndeplinirea ritualului nupțial, e aceeaşi cu a oricărei fete. Tot efectul vine din „comentariul" fin. Poetul e un simplu regizor şi nu face altceva decît să pună în scenă o „aberație" poetică: gest gratuit, în fond, al cărui obiect nu mai este erosul, ci poezia însăşi. Avem de-a face, aşadar, cu cele dintîi semne de poezie a poeziei, realizată deocamdată cu mijloace epice destul de rudimentare. *Vîntul,* publicat tot în *Balade şi idile,* mai păstrează senzația obiectului, deşi artificiul apare şi aici. Vîntul e, în fond, imaginea naturalizată a unui satir, o figură mitologică autohtonizată. Apare „de pe sub fagi", are plete blonde şi multă sfiiciune. E, în acelaşi timp, răsfățat, degajat în mers şi de o anume gratuitate în vorbire. Sînt toate acestea elemente arcadice ale politeții, ale galanteriei pe care salonul le constrînge la „spiritualitate" excesivă, iar cîmpul sau crîngul le conferă o oarecare naturalețe. Toate amănuntele strategiei sînt prezente: de la strîngerea timidă a mîinii fetei şi de la declarația retorică („Ce ochi frumoşi ai, viorei, / Ca un întins adînc de ape"), pînă la sărut şi suprimarea totală a pudorii („Ba ele-şi mai desfac şi sînul, / Şi-n sîn el li se joac-acum").

Nu vreau să constrîng poezia coşbuciană la nişte semnificaţii provenind dintr-o altă cultură, ci doar să demonstrez porozitatea acestei lumi imaginare, sclipind de vioiciune, transparentă şi domol feerică; o lume a graţiei, a suprafeţei, fixată în succesiunea detaliilor sale, în care abia dacă elegiacul pătrunde, dar şovăind şi nu pentru a tulbura sufletul, ci pentru a-l amăgi şi a-l mîngîia. Totul se purifică aici, totul e *vedere* cu ochii întredeschişi, plîngînd de bucurie, potolit, cu o dulceaţă naivă care s-ar putea numi „sentimentalism" românesc. E o poezie „lacrimală", cum i-ar fi plăcut să-i spună Perpessicius, ce dizolvă totul şi lasă să transpară numai un cîntec interior, îngînat, fără profunzime, aerian, fragil şi inimitabil. Arareori plasticitatea biruie, dar calmă, orientală. Iată o piesă de excepţie, *Seara,* publicată în al doilea volum, *Fire de tort.* „Tematic" se aseamănă cu *Cicoarea* şi *Păstoriţa:* iubirea unei fete pentru un astru. În cazul de faţă, e vorba iarăşi despre o „personificare", „fata" fiind deghizarea unui element blînd-stihinic. Absolvind-o de melancolia eminesciană, Gherea vede în ea expresia temperamentului „viguros" al lui Coşbuc, iar Gavril Scridon o citeşte ca pe o dramă. Observaţiile sînt exterioare. Sentimentul nu are profunzime, imaginaţia nu e bogată iar schema epică rămîne banală. Seara se îndrăgosteşte de soare, dar, pentru că acesta pleacă, ea devine furioasă şi se răzbună, „despuind" totul de „ce-i argint şi ce-i lumină". În fapt, acest nucleu fals-dramatic implică un fenomen cosmic, anume succesiunea zilelor şi a nopţilor, care în mitologia poetului înseamnă succesiunea vieţii şi a morţii. Coşbuc nu tratează, însă,

semnificațiile mitice ale procesului. Prezintă, doar, în succesiunea firească, elementele acestei mitologii deduse. Nu misterul, ci rafinamentul lor îl interesează. El nu pătrunde energia eternei renaşteri, ci viața formelor. Umanizează stihiile pentru a le îmblînzi. Le dă contururi, o naturalețe umană, restrictivă deci, fixîndu-le într-o viziune culturală. Efectul vine şi aici, în portretizarea serii, din gesticulația fină, din savanteria compoziției. În totul, portretul e o feerie de foc, potolită, imaginată într-un cadru floral aprins:

Roşii, ca o lună nouă,
Ai tu hainele subțiri,
Lungi şi fără-mpodobiri.
Iar pe tîmplele-amîndouă
Porți, strălucitori de rouă,
Trandafiri.

Umed aer te-mpresoară.
Şi-n durerea ta atunci
Rupi cununa şi-o arunci:
Roşii flori prin aer zboară
Desfoiate, ca să moară
Jos prin lunci.

Oricît de realist şi de sărac pare vocabularul, tabloul este fastuos aproape, dar nu încărcat. Fata, o apariție florală şi de foc, are mai degrabă lumina picturii florentine, grația şi puritatea lui Tizian, decît realismul

şi jovialitatea cotidiană ale vreunui prototip năsăudean. Tot astfel va fi studiată înnoptarea, într-o imagine amplă a despletirii. Transparența se tulbură, culorile se închid. Senzualității umede a apusului i se substituie chipul funebral al amurgului. Deşi puternic, contrastul nu polarizează două momente existențiale: viața şi moartea, ceea ce ar corespunde în mitologia lui Coşbuc soarelui şi nopții. În ansamblu, poemul păstrează nota de joc. Irealizarea erotică nu primeşte accente dramatice. Înnoptarea nu înseamnă mai mult decît o închidere în mister. Singurul sentiment pe care îl încearcă fata este îmbufnarea - un fel de a opri invazia misterului sau o strategie a îmblînzirii lui?! Situație cvasi-ambiguă, căci poemul se închide în această „obscuritate”:

Iar la urmă, răzbunată,
Moartea cum o simți venind
Cu mînie tresărind
Scuturi fruntea-ntunecată
Şi-atunci pletele-ți, deodată,
Se desprind.

Peste brațele rotunde,
Peste pieptul tău frumos,
Ca un rîu întunecos
Părul ți se varsă-n unde
Şi din creştet el te-ascunde
Pînă jos.

Toți comentatorii lui Coşbuc fac demarcația netă între poemele la care ne-am referit pînă în prezent şi celelalte, unde „tema" rămîne tot erotica. E o diferențiere de fond, între baladesc şi idilism, şi una formală, între baladă şi idilă. Astfel, ca idile propriu-zise sînt numite acestea: *Mînioasă, Nu te-ai priceput, Rea de plată, Pe lîngă boi, La oglindă, De pe deal, Supțirica din vecini, Numai una, Duşmancele, Recrutul, La părău, Politica, Spinul, Scara, Ispita, Şarpele-n inimă,* cu excepția ultimelor trei, din *Fire de tort,* toate celelalte fiind din volumul de debut, *Balade şi idile.* Spuneam mai înainte că poetul a modificat structura speciei, de unde ideea unor critici de a asimila aceste poezii altor genuri literare, dincolo de ceea ce, în descendență gheristă, a fost numit lirism obiectivat. Părerea cea mai tranşantă o găsim în studiul citat al lui Mircea Tomuş. Idila coşbuciană, susține criticul, se apropie de genul dramatic prin alternanța contrastantă a stărilor pasionale, prin dinamica sufletească a personajelor, prin elementul surpriză şi dialog. Evident, asemenea elemente sînt proprii universului lui Coşbuc, numai că asocierea idilei cu genul dramatic implică ideea improprie de dramatistm. Dar nu confruntarea pasiunilor îl interesează pe poet şi nici hieratica instinctelor biologice fundamentale. Personajele sînt şi aici apariții doar. Mişcarea lor nu este teatrală. Chiar dacă par mai realiste, reduse la cîteva semne esențiale, ele reprezintă idealuri erotice codificate. Nu e de mirare, astfel, că îi apar lui Mircea Tomuş drept „siluete

de baladă". Pînă să mergem mai departe, voi aminti şi opinia lui Gavril Scridon care alătură idila genului epic. Într-atît de convins e criticul de prezența acestui fond de robustețe epică - şi Lovinescu vorbise despre ea - încît *Dragoste învrăjbită* este numită d-a dreptul „nuvelă psihologică". Oricum, trebuie să reținem din aceste intervenții caracterul de *reprezentație,* de *scenerie* al idilelor, precum şi structura lor preponderent dialogală. Cu acestea ne aflăm în chiar miezul problemei. După cum am anticipat, Coşbuc va reface, pe de o parte, semnificațiile primare, nu primitive, ale idilismului, iar pe de alta, schimbă specia ca atare. Am văzu că idilic nu înseamnă neapărat voioşie superficială, artificiu şi convenție. Tot astfel, elementele, care întrețineau cu idila clasică antică simpla mecanică a acesteia, vor primi la poetul român alte funcții. Vor deveni materie primă, cunoscînd nişte metamorfoze în consens cu o altă estetică. În salonul natural, imaginat de Coşbuc la sfîrşitul secolului al XIX-lea, idila se transformă într-un dialog spiritual între parteneri. „Țăranul" poetului nu este tipul provincial-transilvan, respectiv al năsăudeanului, ci ipostaza bunului-simț al unui popor, ipostaza sa natural-spirituală. Este un „cavaler" care n-a cunoscut armura barocă a secolelor de mijloc, dar care poate dovedi sclipirea spirituală a adevăratelor saloane din secolele XVII şi XVIII europene. Coşbuc îi opune salonului cosmopolit al veacului său, unde spiritul este caricaturizat în loc să se emancipeze. Iată modelul negativ al acestui spațiu de spiritualitate pe care îl visa poetul.

Deşi violența sarcastică are o uşoară notă de vulgaritate, el rămîne, dacă nu expresiv, în orice caz elocvent:

Ah, cît eşti de frumoasă, doamnă,
Cînd stăm de vorbă amîndoi,
Dar mai ales cînd spui blazată
Că viața asta e noroi.

Mi-arăți briliantata mînă
Şi obositul cap ți-l pleci -
Eşti întruparea frumuseții
Visată de poeții greci.

Tu mă omori cu ochii nobili!
Răceala ta m-a fermecat,
La foşnetul cel cald al rochii,
Dintr-un copil mă simt bărbat.

Şi-atunci cînd rîzi aristocratic
Cu vecinicul tău mon-ami,
Ah, nu-nțelegi, sublimă doamnă,
Cu ce plaisir te-aş pălmui!

(Cîntece, XI)

Sigur, lumea lui Coşbuc are o anume naivitate, pare ingenuă dacă nu chiar primitivă. Comentînd *Dragoste învrăjbită,* Gherea vorbea despre brutalitatea țăranului român, a primitivului în genere, vrînd să dovedească „realismul" poetului. Ea ar fi chiar o cheie

de boltă: „Această violență primitivă, această impulsivitate nestăpînită trebuie negreşit ținută în seamă, pentru a pricepe multe din creațiunile lui Coşbuc" (*op. cit*., pag. 634). Nimic mai inexact. Personajele nu reacționează violent. „Răzbunările" lor țin de o maieutică anume, se produc doar la nivelul limbajului. Sînt provocări ale partenerului, incitări la replică. Lumea lui Coşbuc acționează gîndind, nu instinctual. Eroii au chef de vorbă şi, îndeosebi, de întreceri spirituale. Voind să sărute o fată, băiatul utilizează o strategie anumită şi nu acționează pur şi simplu. El se bazează pe abilitate, în spatele căreia stă un model logic. În acelaşi mod acționează şi fetele, încercînd să se sustragă curselor astfel întinse. Nu naivitatea elementară primează în acest univers, ci simularea ei. Natural e mediul în care se desfăşoară această lume, dar, în sine, ea ni se prezintă insinuantă, spirituală şi senzuală, cu o mare poftă de joc. Se reconstituie aici dimensiunea ludică a unui popor care caută să amelioreze marile mistere existențiale raționalizîndu-le. Îndată ce personajele simt impenetrabilitatea acestuia devin melancolice, însă nu filosofează. N-au îndoieli, ci nedumeriri, alergie la starea de singurătate. Existența ideală rămîne aceea de grup, în care dialogul e posibil. Eroul monologhează doar în solitudine şi atunci tonul este de lamentație, întrucît cuplul s-a dezmembrat. *Mînioasă,* de exemplu, constituie o „retorică" a nedumeririi bărbatului părăsit:

Am să merg mai înspre seară
Prin dumbrăvi, ca mai demult,
În privighetori să-mi pară
Glasul Linei că-l ascult.
Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult!
Ca-n zori Lina sta-n portiță,
Sălta-n vînt a ei altiță,
Vîntul îi sălta-n cosiță
Şi-i făcea floare-n obraz:
Eu mergeam la plug în laz,
Şi, cînd trec, Lina s-ascunde,
Parcă nici nu m-a văzut.
Îi vorbesc, şi nu-mi răspunde,
Nu-mi răspunde!
Şi-o întreb, şi nu-mi răspunde!
Şi mă mir - ce i-am făcut!

La extremitatea acestei stări aflăm mult discutatele poeme, *Cîntecul fusului* şi *Fata morarului.* În general, critica a încercat să le extrapoleze în cadrul universului coşbucian, văzînd în ele un element disonant pentru idilism. Dumitru Micu şi Mircea Tomuş află apoi o cale rezonabilă, considerîndu-le drept nişte cîntece de suferință şi corespondente, în acest plan, ale idilei. Evident, aşa e, cu specificarea că idila nu refuză durerea, dar, cum menționam într-un alt loc, timbrul elegiac nu tulbură sufletul şi a vorbi despre accente tragice în cele două poezii ni se pare inadecvat. *Plînsul* liric din *Cîntecul fusului,* unic în literatura noastră prin

fluiditate şi transparenţă, este, în esenţă, un *cîntec* al singurătăţii. Germenele lui trebuie căutat în mitul Zburătorului, în invazia dragostei. Obiectul său nu e suferinţa, ci amăgirea şi mîngîierea; dar şi acesta se destramă, se rarefiază, nemairămînînd decît o pulsaţie domoală, lacrimală, un *mal de l'îme* de o desăvîrşită puritate. De altfel, starea aceasta de presimţire cvasidemonică a iubirii, coborîtă din mitul Zburătorului, apare la Coşbuc şi în cîntecul XVIII, mai puţin abstrasă, mai directă:

Mamă, sînt silită eu
Să-i tot văd în vis mereu
Ochii de jăratic?
Sar prin somn, mi-e somnul greu,
Visul mi-e sălbatic…

Mamă, de-n zădar aştept!
Azi aşterne-mi pe sub piept
Flori de mătrăgună;
Mamă, vreau să mă deştept
Mîne-n zori nebună.

Dar *Cîntecul fusului* înseamnă şi altceva: anume, vagul, indefinitul, care dacă aici mai este provocat de un obiect anumit, respectiv de iubire, va ajunge în unele poeme din *Ziarul unui pierde-vară* propriul său obiect. Se va celebra în sine, ca un fel de stare de toropeală cvasi-estetizantă; un sentiment difuz

de blîndă halucinație, fără spaime şi fără căderi în subconştient. Era un alt soi de „oboseală" decît cea post-simbolistă, mai rafinată: o distilare a unei arte care a scos toate podoabele din templul ei, rămînînd pură în această singurătate. Prin Coşbuc idilismul va ajunge la beatitudinea gratuită, unde „țara pastorală" se estompează întru totul, iar cele cîteva elemente exterioare nu mai sînt decît nişte slabe conture. Nici chiar mediul natural din *Cîntecul fusului* nu are decît o funcție strict nominală. Plopii sînt luncile din celebrele strofe, nu „simbolizează" natura, cadrul de spovedanie al omului. Sînt accesorii sonore ale senzației de plîns: sînt nişte semne materiale ale vagului:

Şi-am mers pe malul apei,
În valuri să-mi îngrop
Şi cîntecul, şi-amarul -
Dar a-nceput un plop
Să cînte, şi toți plopii
Cîntau duios în vînt,
Şi m-am trezit deodată
Că plîng şi eu şi cînt!

Şi-am mers pe lunci, dar jalnic,
De-a lungul peste lunci,
Cum plîng şi cîntă toate!
Şi-n crîng m-am dus atunci -
Nu-i loc mai bun pe lume
De plîns decît în crîng!
Ah, toate plîng, şi satul
Se miră că eu plîng!

Revenind la idila propriu-zisă, trebuie să observăm, dincolo de nuanțele psihologice diferite de la o poezie la alta, o dublă unitate: întîi, construcția de un tip aparte şi, apoi, un ideal anume al feminității. Mă opresc deocamdată la prima problemă. Idilele coşbuciene au o structură dialogală, încheiate, în cele mai multe cazuri, cu o „poantă". Chiar şi atunci cînd par a se desfăşura sub formă monologală, personajul se adresează cuiva. Se confesează sau reconstituie un dialog care s-a întîmplat. O asemenea construcție în planuri suprapuse (relatări-narațiuni, dialoguri, confesări), combinațiile ritmice multiple, inventivitatea rimelor, reluările de versuri, de jumătăți de versuri - presupun nu numai savanterie şi rafinament, dar şi o conformație spirituală, al cărei prim indiciu îl găsim încă la nivelul formal: idila lui Coşbuc este o „împletire" de elemente eterogene, în continuă „mişcare". E plină de vervă, într-o agitație subtilă, mecanismul care o pune în funcționare fiind *surpriza,* realizată, cum am văzut deja în cîteva exemple, prin simulări, deghizări, înscenări. Astfel, *Pe lîngă boi* nouă ni se pare a fi o fină capodoperă a simulării. Ingenuitatea fetei este jucată. Faptul de a-şi pierde capul şi de ieşi în întîmpinarea iubitului, împotrivirea la îmbrățişarea acestuia, simulînd inconştiența, regretul de a fi făcut-o țin de ceea ce am numit la începutul capitolului strategia provocării plăcerii. Sînt accesorii ale senzualității de tip spiritual (nu spiritualizat!). „Comedie a şovăirii" şi mimare a naivității:

Pocnind din bici pe lîngă boi,
În zori de zi el a trecut
Cu plugul pe la noi.

Şi de pe bici l-am cunoscut,
Şi cum ţeseam, nici n-am ştiut
Cum am sărit şi m-am zbătut
Să ies de la război.

Şi-atîta tort mi-am încîlcit
Şi-n graba mare-am spart un geam,
Ştiu eu ce mi-a venit!

Am cap, dar parcă nu-l mai am!
Ce-aveam să-i spui? Nimic n-aveam,
Dar era-n zori, şi eu voiam
Să-ntreb cum a dormit.

Şi vezi aşa-i el, nu ştiu cum?
M-a prins de braţ şi m-a cuprins
Să mă sărute-n drum.

Dar eu din braţe-i m-am desprins
Şi l-am certat şi l-am împins -
Dar n-am făcut cu dinadins,
Şi rău ce-mi pare-acum!

O „mascaradă" subţire, poate cea mai proprie universului coşbucian, rămîne *La oglindă.* Apreciată de

toți comentatorii poetului, ea a fost interpretată, dincolo de caracterul teatral, sesizat de Călinescu, drept un moment instinctiv-pubertal, anume presimțirea feminității. Ceea ce, însă, este într-adevăr evident aici e înscenarea cochetăriei. Un cronicar de la *Convorbiri literare,* din perioada debutului editorial al poetului, D. Evolceanu - interpret bun în multe privințe al lui Coşbuc - făcea la acea dată o asociație surprinzătoare: „frăgezimea" şi „delicatețea" eroinei i se păreau coborîtoare din comediile shakespeariene. Deşi forțată, apropierea are un tîlc. Criticul vrea să-l introducă pe Coşbuc într-o lirică erotică de altă natură decît cea strict folclorică. În adevăr, naivitatea are un alt temei în *La oglindă* decît simplul instinct. Poezia e puțin lungită (de altfel, din varianta publicată în *Convorbiri literare* lipseau trei strofe) îndeosebi în partea în care fata imaginează întîlnirea cu un iubit posibil şi în care îşi joacă împotrivirea. Dar publicul va fi gustat mai întîi acest nou tip de cochetărie naturală, lipsită de fast, subtil-narcisistă.

Iată primele patru strofe, unde apare această nălucire vie a cochetăriei:

Azi am să-ncrestez în grindă -
Jos din cui acum, oglindă!
Mama-i dusă-n sat! Cu dorul
Azi e singur puişorul,
Şi-am închis uşa la tindă
Cu zăvorul.

Iată-mă! Tot eu, cea veche!
Ochii? hai, ce mai pereche!
Şi ce cap frumos răsare!
Nu-i al meu? Al meu e oare?
Dar al cui?! Şi, la ureche,
Uite-o floare.

Asta-s eu! Şi sînt voinică!
Cine-a zis că eu sînt mică?
Uite, zău, acum iau seama
Că-mi stă bine-n cap năframa,
Şi ce fată frumuşică
Are mama!

Mă gîndeam eu că-s frumoasă!
Dar cum nu! Şi mama-mi coasă
Şorţ cu flori, minune mare -
Nu-s eu fată ca oricare:
Mama poate fi făloasă
Că mă are.

Multe dintre idile coboară la condiţia anecdoticului. Surpriza pe care se bizuie ţine de amuzament şi abia dacă ingeniozitatea versificaţiei le mai păstrează interesul. Aşa se întîmplă şi cu *Rea de plată, Politică, Seara, La părău,* chiar şi cu *Spinul,* deşi aici compoziţia e mai savantă iar dialogul foarte viu, înscenînd o ceartă între doi îndrăgostiţi aflaţi în pragul căsătoriei.

Referitor la tipul idealului feminin trebuie să fac cîteva precizări preliminare. Pornind de la structura idilică a universului erotic coşbucian, comentatorii (îndeosebi Gavril Scridon şi D. Păcurariu) au indicat drept surse formative „clasicismul greco-latin". Sugestia e întrucîtva eronată: se impune cel puţin o distincţie: între creatorul antichităţii greceşti şi al celei latine există o diferenţă enormă. Menţionăm, în acest sens, doar disocierile foarte concentrate, stabilite între aceste două tipuri de către Edgar Papu în *Evoluţia şi formele genului liric* (Editura tineretului, Bucureşti, 1968). Grecul este intensiv şi paroxistic. Cînd nu e hedonist, el trăieşte *obsesiv* o criză, bazată pe un dezacord între inimă şi raţiune. El îşi concentrează intensitatea asupra unui moment unic, venit dintr-o singură stare de conştiinţă. Lirismul său e profund. Lirica elegiacului latin e, dimpotrivă, orizontală, „produsul unui complex şi rafinat mediu citadin" (*op. cit.*, pag. 116). Accentul cade aici pe „realismul psihologic", căruia îi lipsesc, în general, „ecourile existenţiale". Latinul experimentează provocîndu-şi diverse stări de conştiinţă. „Se iveşte, astfel, o *lirică a libertinajului,* care este cu totul altceva decît lirica plăcerilor. Pe cînd aceasta din urmă se supune criteriului hedonist, de gustare a deliciilor, lirica libertinajului are drept călăuză *capriciul,* îndreptat nu să absoarbă seva desfătărilor, ci să experimenteze continuu, chiar şi încercările dureroase" (*ibidem*, pag. 116). Tot astfel, dacă lirica greacă sau aceea senzualist-

extatică din *Cîntarea cîntărilor,* „evocă numai (…) prima față de dragoste, aceea a îndrăgostirii propriu-zise", elegiacul latin va cultiva nu o „lirică a *îndrăgostitului",* ci una a *amantului,* „ca în romanul modern de factură psihologică şi de coloratură sentimentală". Aici se fală temeiurile Arcadiei tîrzii, peste care Renaşterea şi manierismul au altoit alte idealuri erotice, constînd mai degrabă în ambiguități (androginul, efebul) decît în forță. Este bine de urmărit în acest sens *Amara Arcadie shakespeariană* din celebra carte a lui Jan Kott, *Shakespeare contemporanul nostru* (E.L.U., Bucureşti, 1969). Întrucît literatura română nu a cunoscut o Renaştere sau un manierism propriu-zis, descoperirea latinității nu a fost fecundată la Coşbuc de spiritul şi subtilitățile acestora. Se află aici şi motivul pentru care universul său nu pare deloc livresc, deşi se înscrie, fără îndoială, într-o tipologie culturală. A reieşit, astfel, din analizele precedente predominanța *amantului* în erotica sa, cu foarte multele sale disponibilități psihologice: de la conflictele de natură individuală pînă la cele de clasă, precum în *Duşmancele.* Dar, pe lîngă un asemenea complex cultural în care sîntem datori să-l integrăm pe Coşbuc, în „salonul" său natural pătrunde şi un alt ideal, specific întregii noastre literaturi: reaşezarea, întemeierea eroticii în elementar şi domestic. Moara, răzorul, tinda, pridvorul, războiul de țesut etc., sînt semnele unui spațiu domestic, închis, care sugerează nu atît „procesul muncii" ori vecinătatea naturii (nu lipseşte nici aceasta), cît o

fascinație a domesticității. Ele sînt *locuri* care protejează misterul „vetrei” şi unde, dincolo de jocul psihologic al „amanților”, se întrevede obsesia naturalului. Dacă bărbatul este văzut îndeosebi ca un „cavaler” aflat între timiditate şi agresivitate, cu toate nuanțele psihologice scoase din aceste două stări fundamentale, femeia este aceea care dobîndeşte condiția unui element naturalizat. Ca ideal feminin, obsesia poetului stă sub semnul *vegetalului.* Registrul metaforic pare de aceea sărac. Personajele feminine sînt sau subțirici, sau mlădioase. Esențial, însă, sînt nişte apariții florale. Celebrul portret al miresei din *Nunta Zamfirei* rămîne o asemenea apariție tipică, deşi ne pare abstract aproape, dezvoltat pe o singură comparație banală:

Şi-atunci de peste larg pridvor,
Din dalb iatac de foişor
Ieşi Zamfira-n mers isteț.
Frumoasă ca un gînd răzleț,
Cu trupul nalt, cu părul creț.
Cu pas uşor.

Un trandafir în văi părea;
Mlădiul trup i-l încingea
Un brîu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cît eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot.
Cu mintea mea.

În *Mînioasă* întîlnim un travesti. Gestul ruperii unei flori de către flăcău şi dorinţa de a o oferi iubitei Lina (numele la Coşbuc sînt foarte căutate, nefireşti) constituie un mod indirect de a o echivala pe aceasta cu o fiinţă vegetală:

Vreau de-aici să rump o floare!
Ochii unui înger scump
Au albastrul de cicoare,
Şi cicoare vreau să rump…

În majoritatea idilelor, însă, percepţia florală a feminităţii este directă, vegetalul implicînd, neîndoios, şi o morală. Sînt căutate, îndeobşte, plantele solare, fără ambiguitate, cicoarea, grîul, trandafirul, a căror „anatomie sublimată", cum ar spune Călinescu, sugerează aceeaşi esenţă solară a umanului. Este inclusă, evident, şi ideea de fragilitate, dar sub perspectiva rodniciei. *Timpul* fundamental e clipa, pe care vegetalul coşbucian o surprinde în împlinirea ei. Vegetalul este copt, matur, avînd un regim exclusiv solar, văratic, ca în *Numai una!*

Pe umeri pletele-i curg rîu -
Mlădie ca un spic de grîu,
Cu şorţul negru prins în brîu,
O pierd din ochi de dragă.

În *Crăiasa zînelor,* apariţia este astral-florală. Mătasea nu-i artificială. Aurul şi galbenul potenţează imaginea plenitudinii solare:

P-un nor de aur lunecînd
A zînelor crăiasă
Venea cu părul rîurind
Rîu galben de mătasă.

Mai lipsită de fast, se aprinde diminutival în *Recrutul:*

Ea, cu părul gălbior,
Naltă, zugrăvită-ntreagă,
Cînd îşi mlădie trupşorul!

unde şi fragilitatea atinge extremitatea:

Ce folos ai tu c-o strîngi?
Simți tu că pe ea o doare?
Vezi! nici eu n-o strîng de frică:
Ea-i atît de subțirică,
Ca pe-o floare
Poți s-o frîngi.

Chiar dacă descrierea nu conține nici o aluzie la vegetal, „tabloul" păstrează aceeaşi grație florală în ivirea şerpuitoare, de vrej purificat din *Supțirica din vecini:*

Ea mergea căpşuni s-adune,
Fragi s-adune
Eu şedeam pe prag la noi.
Ea, ca şarpele prin foi,

Vine-ncet, pe ochi îmi pune
Mîinile ei mici şi moi,
În ureche-o vorbă-mi spune,
Rîde lung şi fuge-apoi.

Podoabele fetei sînt tot florale. Şi nu voi aminti decît *Spinul:*

Ea are flori de crîng la sîn,
Şi-n păr un trandafîr sălbatic,
Şi părul ei de rouă-i plin.

Ea-şi potriveşte floarea-n păr,
Şi-i înfloresc zîmbind obrajii
Cei albi ca florile de măr.

Peisajul ideal

În studiul său despre Coşbuc, C. Dobrogeanu-Gherea explică sentimentul estetic al naturii prin conştiinţa utilitarităţii acesteia, subsumîndu-l pe „poetul ţărănimii" unei asemenea viziuni: „Ţăranul nu stăpîneşte natural largă ce-l înconjoară, ci e stăpînit de ea. Ea îi e prielnică sau nu, îi e mumă bună sau vitregă, îl îmbogăţeşte sau sărăceşte şi deci e iubită şi temută totodată; ea îi excită iubirea, recunoştinţa, admiraţia, frica şi groaza, stăpînindu-i sufletul şi imaginaţia şi creînd deci toate elementele necesare pentru relaţia estetică între el şi natură. E deci natural ca ţăranul, mult mai mult ca orăşanul, să simtă esteticeşte natura, iar acei dintre ţăranii care au darul necesar să-şi exprime acest simţămînt estetic. Aceasta a şi făcut-o într-un mod atît de frumos şi sugestiv literatura populară, literatura ţărănească.

E natural ca şi Coşbuc, născut şi crescut în acest mediu ţărănesc, fiind deci un poet ţărănesc, să zugrăvească cu predilecţie natura şi s-o zugrăvească cu toată puterea pe care i-o dă marele său talent" (*op. cit.,* pag. 647). Un sentiment erotomorf chiar sesizează

criticul în peisajul coşbucian, deducînd de aici suflul liric al poeziilor despre natură. Cît de utilitarist este, însă, văzută natura la Coşbuc voi arăta ceva mai încolo. Pînă atunci să observ că, în bună parte în descendenţă gheristă, G. Călinescu are tot o vedere hesiodică asupra poetului. Atît numai că îi refuză orice lirism: „Şi în contemplaţiile de natură, Coşbuc interpretează izvoare germane. Alecsandri era pictoric, parnasian, pastelul coşbucian e monografic. La mai toţi poeţii germani mărunţi (dar şi la Lenau, la Geibel) se găsesc de acele poezii care sub numele unui anotimp sau al unui moment din zi ating toate elementele respective ca într-o recapitulaţie didactică, în care grupurile umane, înconjurate de fauna şi flora corespunzătoare, ocupă centrul. Acestea nu sînt din acele contemplaţii ale singurătăţii totale, geologice, în care omul devine un simplu detaliu somnolent. Natura aci e grupată pe îndeletniciri omeneşti, e socială, e calendaristică. Coşbuc pune mai mult sistem în aceste poezii, dar e lipsit de orice interioritate". (Cf. *Istoria literaturii române.* De la origini pînă în prezent, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, pag. 520). Desigur, observaţiile călinesciene rămîn într-o oarecare măsură adevărate. Ulterior, ele au fost preluate aproape integral de toţi comentatorii lui Coşbuc. Dumitru Micu, de pildă, demonstrează că „farmecul poeziei vine din însumare", dar pentru a degaja lirismul unui pastel precum *Noapte de vară,* e nevoit să discute şi despre atmosfera de „vrajă" a acestuia, care se împacă destul de greu cu

„obiectivitatea” poetului. Oricum, vorbesc despre parțialitatea punctului de vedere călinescian întrucît criticul se referă în deducțiile sale *numai* la cîteva pasteluri şi întrucît păstrează imaginea, în parte falsă, a poetului-țăran. Chiar cînd Coşbuc era în declin dar şi un respectabil membru al Academiei, Călinescu îl vede tot ca pe „un țăran istovit de legarea snopilor”. În ceea ce mă priveşte, voi încerca să-l integrez pe Coşbuc unui stil cultural, ca şi în cazul celorlalte „teme”. „Sentimentul” naturii este mult mai complex în opera sa decît pare la simpla vedere. Îi lipsesc, fără îndoială, marile viziuni ale geologicului, dar are, în schimb, altceva la fel de important în ordine estetică: un rafinat simț al „civilizației” peisajului. Peisajul său pare natural dar în esență este elaborat, se supune unui model de civilizație şi, în ultimă instanță, unei structuri artistice riguroase. Într-o carte fundamentală pentru cunoaşterea spiritului european, la care de altfel ne-am mai referit. E. R. Curtius deduce, cu argumente solide, „pozitiviste”, caracterul periodic al Arcadiei, faptul că ea poate fi mereu descoperită dar şi că este un topos, o unitate stilistică. Există o îndelungă tradiție peisagistică, începînd cu antichitatea şi sfîrşind cu literatura contemporană, în care s-au fixat nişte toposuri, nişte motive obligatorii oarecum. Ele apar fie că avem de-a face cu redescoperirea unui sentiment al naturii, fie cu simpla plăcere a inventarierii decorului ori cu „luxul nomenclaturii”, cum scrie Curtius. Prin urmare, într-o posibilă lirică a peisajului, despre o spontaneitate

absolută nu se poate vorbi. Adevărul e însă că fiecare poet caută să-şi circumscrie un *peisaj ideal,* în care elementele unui decor, în bună parte livresc, cultural, primesc funcţii inedite. Structura acestui peisaj va fi apoi determinată şi de tradiţiile literare ale ţării respective, de ideile veacului şi ale scriitorului, de mişcarea literară în ansamblu. Să vedem, aşadar, în ce constă originalitatea lui Coşbuc. Am arătat deja că poetica sa se bazează în esenţă pe un principiu al substituirilor, că poetul vede dedublat toate fenomenele din natură, căutîndu-le mereu corespondenţe, fie în lumea afectelor fie în cea mitologică. Pe de altă parte, el are o obsesie solară care indică nu doar o concepţie mitologică, ci un temperament anume care va dicta o anumită ordonare a peisajului. Într-adevăr, cel puţin în primele două volume, *Balade şi idile* şi *Fire de tort,* peisajul acesta pare întru totul obiectiv. Interiorizarea îi lipseşte, să spunem, după cum pare a-i lipsi şi voluptatea detaliilor, minuţia descriptivistă, planitatea parnasiană. De asemenea, apar pretutindeni grupurile umane. „Tablourile" sînt dinamice. Dar se ridică aici o întrebare: are Coşbuc o anume viziune a spaţiului? Şi în caz afirmativ, este aceasta elaborată sau vine dintr-un instinct poetic? Un răspuns tranşant va fi greu de dat, dar în orice caz şochează în prima perioadă a creaţiei sale omogenitatea renascentistă a spaţiului. Se observă numaidecît o disciplină formală şi o claritate a construcţiei care provin din armonia interioară a artistului. Chiar dacă nu este generală şi dominată de

lege, precum în clasicism, natura coşbuciană este iniţial grupată, restrînsă, înfăţişată în *apoteoza* ei, de unde impresia de monumentalitate. Peisajul ia naştere din succesiunea obiectelor şi fenomenelor, din prezenţa logică a lor. Perspectiva rămîne încă renascentistă; spaţiul e limitat, un fel de „pustiu" unde evenimentele şi obiectele au o existenţă de sine stătătoare. Succesiunea evenimentelor se produce fără dramatism; este mai degrabă o alăturare. La acest nivel piesele cele mai reprezentative sînt cele două poezii adeseori citate, *Noapte de vară* şi *Iarna pe uliţă.* În prima, natura este într-adevăr numai cadru. Cum bine au observat comentatorii, văzută în detalii, panorama înserării şi a adormirii satului e plină de banalităţi. Iată, de pildă, peisajul lunar care nu are nici lactescenţa şi magia celui romantic-eminescian dar nici luxul artificial al manieriştilor; e pur şi simplu convenţional; completează doar spaţiul:

Iat-o! plină, despre munte
Iese luna din brădet
Şi se nalţă,-ncet-încet,
Gînditoare ca o frunte
De poet.

În ciuda agitaţiei turmelor care „s-aud mugind", a hăuliturilor flăcăilor, a copiilor zgomotoşi care se întorc de la gîrlă, senzaţia e de încremenire; şi asta din cauza sugestiei repetabilităţii evenimentului. Înserarea

aceasta dintr-un sat pare surprinsă în eternitatea ei; ea repetă o situație fundamentală, mitică. Lipseşte pitorescul detaliilor, întrucît atenția cade pe evenimentul esențial. Dintr-o asemenea contemplare a eternității într-un peisaj grupat provine lirismul coşbucian. Inserția misterului nu şochează în acest spațiu riguros articulat. Tot ceea ce este etern şi neschimbător e misterios, pare a sugera Coşbuc. Iată că şi sfîrşitul poeziei spune cîte ceva despre aceasta: o întîlnire erotică lasă impresia unui mister introdus în peisaj, dar ea este categorială; nu reprezintă decît o ipostază a eternității: instinctul speciei pentru reproducere; evident, abstras, „mitizat", scos de sub semnul fatalității:

Numai dorul mai colindă,
Dorul tînăr şi pribeag,
Tainic se-ntîlneşte-n prag.
Dor cu dor să se cuprindă,
Drag cu drag.

Literar, ca şi *Iarna pe uliță, Noapte de vară* rămîne o feerie şi de aceea Dumitru Micu nu a greşit intuind aici atmosfera de vrajă. Important e de reținut faptul că natura nu e văzută în adjectivitatea ei aşa după cum am arătat că nici frumusețea feminină nu reprezintă în primul rînd o dispoziție anatomică. Coşbuc caută în peisaj mai degrabă confortul, unul natural fără îndoială, unde să se simtă în siguranță. Spațiul nu are niciodată

sugestia infinitului; este închis, realizînd sentimentul unei familiarități; peisajul coşbucian este o aşezare confortabilă. Chiar şi într-o euforie spațială, ca aceea din *Vara,* muntele nu deschide perspectiva infinitului; el limitează, este o strajă. Văzduhul însuşi pare o cupolă. Tabloul, în ansamblu, este un sanctuar păgîn imens, invadat de lumină:

Priveam fără de țintă-n sus -
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaş cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus.

Şi ca o taină călătoare,
Un nor cu muntele vecin
Plute-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare!
Şi tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

Asemenea extaze sînt rare însă la Coşbuc. O dată mai apare doar invocația uşor dulceagă în *Vestitorii primăverii,* unde de altfel natura e percepută dintr-un unghi moral-patriotic. Dar, în general, peisajul e construit; el trebuie să protejeze, să creeze intimitatea salonului natural, al cărui moment prielnic rămîne ziua şi al cărui confort principal este căldura solară. Peisajul

nu e văzut prin urmare utilitarist, ci mai degrabă ca mediul unei sărbători în care viața însăşi pare a deveni poezie: „Privirile de farmec bete / Mi le-am întors către pământ - / Iar spicele jucau în vînt, / Ca-n horă dup-un vesel cînt / Copilele cu blonde plete, / Cînd saltă largul lor vestmînt. / În lan erau feciori şi fete, / Şi ei cîntau o doină-n cor, / Juca viața-n ochii lor / Şi vîntul le juca prin plete" *(Vara)*. Peisajul coşbucian stă sub obsesia solarității. Singur soarele, în toate succedaneele sale, poartă fertilitatea. Plantele prezente în universul lui Coşbuc sînt prin excelență solare şi invocate în vîrsta maturității lor. Grîul, de pildă, este întotdeauna galben, sugerînd prezența soarelui. Chiar şi locurilor mai umbroase, precum crîngul atît de des invocat, nu le lipseşte solaritatea. Ele sînt locuri deschise în general, controlabile, sînt „locuri ale plăcerii" în care se poate produce odihna bucolică. Holda, crîngul, răzorul, moara, dumbrava - iată cîteva din aceste spații cvasi-solare, odihnitoare, confortabile. Precum întregul peisaj coşbucian, ele sînt spații de interior, mai bine zis sînt interioare natural-civilizate, puse sub confortul solar. O singură dată apare iarna sub perspectiva aceasta a beatitudinii, în *Iarna pe uliță,* dar şi atunci absența astrului e motivată: într-un fel el e prezent prin lipsa intemperiilor: „Nu e soare, dar e bine. / Şi pe rîu e numai fum, / Vîntu-i liniştit acum, / Dar năvalnic vuiet vine / De pe drum". Interioarele propriu-zise, respectiv odăile, trăiesc sub aceeaşi fascinație solară, atunci cînd apare. Numai că soarele există aici printr-un succedaneu

al său, focul, care nu conferă ființei acelaşi sentiment de siguranță. În general, odaia este un loc retras, puțin întunecat, unde se pregătește parcă un fel de pîndă; nu mai oferă senzația de odihnă şi desfătare. Ea provoacă reveria blînd-halucinatorie. În poezia cea mai caracteristică, *Mama,* odaia reprezintă un fel de „amintire onirică”:

Tu torci. Pe vatra veche ard,
Pocnind din vreme-n vreme,
Trei vreascuri rupte dintr-un gard,
Iar flacăra lor geme:
Clipeşte-abia din cînd în cînd
Cu stingerea-n bătaie,
Lumini cu umbre-amestecînd
Prin colțuri de odaie
. . . . . .
Afară-i vînt şi e-nnorat,
Şi noaptea e tîrzie;
Copilele ți s-au culcat -
Tu, inimă pustie,
Stai tot la vatră-ncet plîngînd;
E dus şi nu mai vine!
Şi-adormi tîrziu cu mine-n gînd
Ca să visezi de mine!

Soarele, focul viguros, arderea - toate înseamnă viață, vitalitate. Anotimpul lor este vara, amiaza cosmică. Dimpotrivă, noaptea înseamnă somnie,

„stingerea” absolută. Pînă şi banalul substituit al soarelui intră în repaus: „Focul e-nvelit pe vatră, / Iar opaițele-au murit”… Reversul acestei obsesii solare îl constituie umiditatea, față de care Coşbuc are o adevărată repulsie. În universul său ploile nu sînt niciodată mănoase; ele nu aduc fertilitatea. Sînt emanații ale întunericului, „vicii” ale naturii. Poetul are o groază organică de intemperii. Umidul, umbrosul igrasios îl înspăimîntă. Întunericul însuşi pare la el o emulsie agresivă, corosivă. Este o stihie care amenință umanul. Chiar în *Noapte de vară,* de pildă, apariția nopții are ceva insinuant. Ea „vine pe furiş”, ca o prevestire, deşi, prin personificare, e îmblînzită. De fapt, ni se pare că toate personificările poetului îşi găsesc rațiunea într-o asemenea spaimă de natură acolo unde ea s-ar putea manifesta stihinic. „Umanizat”, universul natural poate participa la o viață „civilizată”; cunoaşte şi trăieşte pasiunile omeneşti. Soarele, vîntul, apele, plantele se îndrăgostesc şi se răzbună, se distrează etc.… Cînd natura scapă din cadrele acestea ordonate, izbucneşte haotic, îndeobşte în formele ei umide. Iată o *Noapte pe Caraiman,* unde senzația fluidă a întunericului este copleşitoare. Poetul are revelația haosului primordial, a lui „ohu-bohu”. Totul pare pătruns de o igrasie cosmică:

Stau neguri pe Jnepi, pe Furnica,
Şi neguri pe Vîrful-cu-dor;
Se lasă din umedul nor

Tăcerea şi noaptea şi frica
Pe culmile lor.

S-a stins după muceda stîncă
Şi ultimul roşu de-apus.
Deodată, cu soarele dus,
O noapte cumplită şi-adîncă
Se varsă de sus.

Există nişte spaţii anumite ale umidităţii. Ele sînt de regulă căile, pădurile muntoase; într-un cuvînt, locuri potrivnice luminii. Printr-un poem plin de subtilităţi, pe care l-am mai pomenit, *Faptul zilei,* în fond un imn solar, spaţiile acestea sînt foarte expresiv fixate. Teroarea nocturnului şi a umidului este atici stilizată, dar şochează aceeaşi senzaţie a umidităţii gelatinoase:

...Pe culmi întunericul piere,
Dar valea e-n neagra putere,
A umedei nopţi.

Pe sus, pe pustiile zghiaburi,
Pe rîpele munţilor suri,
Zac zmeii cu trupul de aburi,
Şi ceaţa prin noapte-nchegată
Stă-n hainele morţii-mbrăcată
Pe-albastre păduri.

Altădată, imaginea nopții are consistența geologicului: „E iarnă, cum e dînsa mai aspră-n firea ei, / Iar negrul întuneric purtat de norii grei / Stă mort, precum pe leşuri stă-n basme un balaur…” (*Străjerul*). Noaptea este aproape întotdeauna asociată cu nişte evenimente dramatice, ea însăşi implicînd o situație dramatică, fiind în permanență pîndită precum în acest tablou caracteristic din *Somnul codrilor:* „Dar galbenele flăcări prin codru străbătînd / Ajung pe la culcuşul de iederă uscată / Al negrei Nopți. Şi Noaptea de zare deşteptată / Încet ridică ochii, se uită-nspăimîntată, / S-apropie de flăcări…” Dar expresia cea mai violentă a deriziunii elementelor naturale o întîlnim în *Toamna,* poemul despre care s-a spus că ar fi singular şi oarecum aparte în universul coşbucian şi care l-ar anunța, cel puțin prin ritmică, pe Bacovia. Viziunea e într-adevăr spăimoasă, dar după cum sper că reiese din demonstrația făcută pînă aici ea nu rămîne unică. Se integrează într-o structură. Un fragment este revelator: „Toamna tîrziu / În noaptea cu lună, / Cum vîjîie codru / Şi geme şi sună! / Din nordul cu neguri / Un vuiet răsare / Şi vine şi creşte / Mai iute, mai tare: / Iar codrul aude, / Puternicul rege / Aude prin noapte / Şi bine-nțelege / Al oştilor vuiet / din norduri pornite - / El vrea să răscoale / Puteri obosite / Şi-njură şi urlă, / Că-şi simte pieirea. / Şi galben se face, / Nu poate s-adoarmă, / Nu-şi află nici pace, / Şi tremură codru / Cu inima ruptă / De spaimă se zbate / Cu vîntul se luptă, / Pocneşte şi sună”… Pădurea, muntele, umiditatea,

întunericul - acestea sînt semnele unui bacovianism precoce şi „natural” în lirica românească. Să nu exagerăm, însă. Coşbuc nu are spaima de intemperii nici măcar aşa cum apare aceasta la Vasile Alecsandri. Nostalgia secretă, modelul exemplar al climei, rămîne pentru el amiaza meridională. Poetul nu are atracție pentru noaptea romantică, dar nici nu se refugiază, precum bardul de la Mirceşti, în spațiul închis al salonului. Parnasianul Alecsandri caută odihna din interior, pe cînd Coşbuc cea bucolică. Primul este un boier, celălalt un țăran, dar un țăran care a ştiut să substituie salonul boierului printr-un model arhitectonic, de civilizație al peisajului însuşi. Se vorbeşte mereu despre obiceiurile satului năsăudean în lirica lui Coşbuc. S-ar putea să fie ceva real într-o asemenea „prejudecată”. Sigur este însă că o „arhitectură” anume a satului în ansamblu, ori a interioarelor nu se poate desprinde de aici. Am amintit în treacăt că interioarele apar cu totul întîmplător şi atunci, de obicei, ca spații ale sărăciei (bordeiele), unul dintre cele mai expresive fiind poate în *Străjerul:* „…În fundul căsii doarme, din vremuri vechi, un laiț / Bătrîn şi rupt, pe vatră dă licur un opaiț / Din ultimul oleu. / Şi masă nu-i, căci masă au numai cînd e soare, / Prînzesc pe cornul vetrii, ci-n zi de sărbătoare / Cînd au şi pot ca alții să ție zile mari, / Atunci iau uşa tinzii şi-o pun pe patru pari / De fag, cari stau în fața odăii lor şi cari / Țin masa pe picioare. / Trei scînduri, cari au capăt de vatră aşezat / Şi merg pînă la laiț, fac slujba unui pat…”. O

singură dată spațiul interior, convențional, se apropie de ideea de salon, în *La oglindă.* Dar şi aici e mai degrabă sugerat decît configurat; odaia devine un fel de budoar, spațiu al intimității pubertale, al cărui mobilier e totuşi sărac: oglinda şi dulapul. Dar nu camerele sînt locurile de taină coşbuciene. Îndrăgostiții se întîlnesc pe prag, în tindă, în pridvor - posibile substitute naturalizate ale alcovului; sau pur şi simplu în locuri naturale - crîngul, răzorul etc., dar care şi ele sînt aproape nişte forme arhitectonice. Vreau să spun că natura la Coşbuc nu e concepută la modul rousseauist. Ea nu se opune civilizației; poetul nu trăieşte nostalgia ei ca pe o posibilă recompensă a decăderii prin urbanitate. În acest sens Coşbuc este mai civilizat decît Mihail Sadoveanu, să spunem, pentru care regresiunea în arhaitate constituia un act clar de acuzare împotriva urbanismului. Extrem de rare sînt la poetul nostru stările de evocare nostalgică a unei copilării paradisiace şi pe care o simte pierdută. Dar şi atunci pare a fi vorba de o pierdere personală, de o „înstrăinare" şi nu de o „ideologie" a naturismului. Iată în acest sens un fragment din evocarea caleidoscopică *Pe deal,* unde întîlnim urmele unui animism blînd: „Iată luncile nainte; / Gardul ţarinei mai sus! / E nebun! Ah, mi-am adus / Şi de ast-aminte. / Gardul în copilărie, / Vecinic l-am asemănat / C-un nebun care-a plecat / Razna pe cîmpie…". Sentimentul nostalgic permite şi triumful micului idilism. Bucuria revederii cu patriarhalitatea e convențională: „Iar de-aici, din zarea culmii, / Şir de

dealuri eu privesc; / Culmea lor o-mpodobesc / Ca şi tine, ulmii. / Satu-n vale pe-o colină, / Mic şi vesel: colo-n fund, / Uite-l verde şi rotund / Nucul din grădină! / Iar, pe sub colină, rîul / Curge-ncins pe lîngă ea, / Tocmai cum pe draga mea / O încinge brîul. / Şi zburdalnic de pe coaste, / Gureşe păraie cad; / Plopii stau pe mal, la vad, / Ca soldaţi-n oaste".

Ziarul unui pierde-vară aduce o modificare în peisajul coşbucian; el a părut contemporanilor lui o simplă oboseală a inspiraţiei, cînd de fapt era vorba de o rafinare. Peisajul se sentimentalizează, devine o stare de suflet; este mai degrabă emoţional decît pictural, idealizat puţin. Nu mai are logica riguroasă din primele volume. Totul devine posibil acum dar ireal aproape. Avem de-a face cu o lume a visării, vaporoasă, într-o permanentă metamorfoză, dictată de dispoziţiile sufleteşti dar şi de jocul capricios-natural al luminii. Într-un cuvînt, tablouri „impresioniste", orientîndu-ne cel puţin după această dispoziţie pentru *oţium* într-un cadrul prin excelenţă sărbătoresc. Un bun teoretician al peisajului în artele plastice scrie: „Pentru impresionişti, contactul cu natura era o permanentă sărbătoare, un pick-nick, o plimbare de-a lungul malurilor unui rîu, un dejun pe iarbă, o excursie în pădure, cînd pe pînzele lor răsare chipul plăcut al naturii. Paleta luminoasă înfăţişa verdele maiestuos al plantelor, strălucirea cerului însorit, transparenţa apei care curge liniştit. Ei înfăţişau forţa vitală care pulsa în natură cu ajutorul vieţii, luminii şi al mişcării atmosferei". (Cf. Aleksander

Wojciechowski, *Arta peisajului,* Editura Meridiane, 1974, pag. 64). Am citat intenționat această observație mai… impresionistă, pentru a remarca faptul că George Coşbuc nu este impresionist atît prin tehnică cît prin atmosfera de vis şi sărbătoare surprinsă în natură. Oricum, spațiul devine aici curgător; nu mai are exactitatea celui din *Noapte de vară,* de exemplu. Aerul însuşi este lichid aproape, producînd impresia de plutire materială. Ca limbaj însă şochează rafinamentul detaliului, manierist în substanță, sau, mai exact, marinist. Iată o astfel de imagine marinistă a vîntului, în *Pierde-vară,* o reverie la umbra paltinului. Senzația de lenevie absolută, artistă în esență, e foarte bine transcrisă:

Dar iată-l cu galbene plete,
Frumos, să-l ucidă de drag
La sîn, îndrăgitele fete -
Copilul, născut, al tăcerii,
Ce-ți vine prin liniştea serii
Şi-ți şade pe prag.

Prin iarba-nspicată el vineri
Ieşit de sub mucede stînci
Tiptil se străcoară spre mine
Şi capul din iarbă şi-l scoate,
Dar iute s-azvîrle pe coate
Şi-aşteaptă pe brînci.

Soseşte, s-apleacă de-aproape,
Iar frunţile noastre s-ating;
O pînză eu simt pe pleoape,
Părînd d-un păianjen ţesută,
Şi-n urmă pe ochi mă sărută,
Iar ochii-mi se sting,

Mi-e teamă să-l sperii; şi-alene,
Vrînd ochii de vrajă să-i scap,
Mă-ncerc să duc mîna spre gene,
El simte, ştrengarul, se-ntinde
Şi mîna cu zîmbet mi-o prinde,
Mi-o pune sub cap.

În *ştrengarii de pe Cynthus* asistăm la un spectacol de o gratuitate desăvîrşită. Viziunea este livresc-idilică: o hîrjoană aproape impudică a oreadelor de care ulmii rîd cu mare chef sub privirile stupefiate şi lacome ale satirilor. Găsim aici de fapt o desfătare a peisajului însuşi. O tulburare erotică îl pătrunde. Dar senzualitatea e difuză, aluzivă, convenţională, în ultimă instanţă: „Ici una cu vestmîntul / Săltat pe pulpi; / iar vîntul / Dezleagă colo zînii / Frumosul brîu cu flori, / Dincoace-omorîtori, / Răsar din umbră sînii. / Ce zîmbete şirete, / Şi ochi aprinşi, şi plete / Lăsate-n vînt plutirii! / Pe umerii lor goi / Cum plouă roşii foi / Din plete trandafirii! / Iar ele rîd mai tare: / Şi tot mai cu mirare / Pletoşii ulmi s-apleacă / Cu ochi aprinşi şi mari: / Răsufletele rari / În piept acum le seacă”.

Jovialitatea vegetalului apare şi în *Chindia,* o pură feerie cîmpenească pe care am analizat-o în altă parte, după cum o „petrecere de societate", transpusă în lumea păsărilor, rămîne *Nunta în codru.* Să reţin faptul că peisajul este acum într-adevăr ideal, apropiat fiind de modelul arcadic. E „utopic" în esenţă, fiind livresc, convenţional. Nu are misterul arhaic al celui sadovenian; e civilizat şi confortabil, îndemnînd la deliciile reveriei. Coşbuc nu mai descrie propriu-zis natura, ci figurează nişte „locuri ale plăcerii", un fel de spaţiu-sinteză pentru care cîteva elemente sînt obligatorii: un copac, ciripit de păsări, adierea uşoară a vîntului, flori. Un exemplu din *În miezul verii:*

Sub paltini aici e răcoare,
S-aud rîndunele pe sus
Cîntînd şi jucîndu-se-n soare.
Tăcută e valea-nflorită
Şi-un nor ca o pînz-aurită
Se duce spre-apus.

Pădurea, pe culme, mai tace,
Mai cîntă cu freamăt încet;
Iar uneori vîrfu-şi desface,
Dînd vîntului loc să colinde.
Un grangure puii-şi deprinde
Să cînte-n făget.

Iată, aşadar, că peisajul coşbucian nu este nici o copie a formelor de relief, după cum nu-i nici o oază de

linişte opusă civilizaţiei moderne. El este elaborat; se datorează mai degrabă unui model cultural decît unei spontaneităţi naturale. El traduce o concepţie despre civilizaţie şi nu o opoziţie la aceasta. De aceea, ca ideologie literară, Coşbuc rămîne net superior sămănătorismului. În poezia lui satul nu se confruntă cu oraşul. „Odihna bucolică" nu înseamnă la el o regresiune în arhaic, ci descoperirea solarităţii sudice, o coordonată esenţială a culturii noastre.

Spectacolul vieţii

Am desprins pînă aici cîteva dintre coordonatele universului coşbucian, încercînd să le surprind în coerenţa lor interioară şi, mai ales, să fixez nişte modele culturale din care ele derivă. Adevărul e că poetul transilvan se lasă foarte greu prins într-o formulă unică. Simplul inventar al temelor sale indică o extraordinară mobilitate şi o mare disponibilitate sufletească. De la cea mai blîndă şi mai vaporoasă reverie bucolică pînă la cele mai teribile accente blasfemice din poezie română, de la parodia eroicului mitologic la sublimitatea elegiei civice şi patriotice, Coşbuc versifică totul cu dezinvoltură. Lumea reprezintă pentru el un spectacol enorm căruia îi caută mai degrabă omogenitatea decît problematicul. În esenţă, atitudinea sa „filosofică" în faţa acestui spectacol este una deliberativă: ce cale trebuie să urmeze omul în viaţă pentru a-şi păstra demnitatea atît în faţa marilor mistere existenţiale, cît şi în aşezarea sa, ca rasă, în istorie. Poziţia aceasta implică o morală strictă, solidă în fond, bazată pe uzanţe. Poetul nu vrea să iasă din cultură. Gîndirea sa asupra problemelor fundamentale ale omului, ca viaţa şi

moartea, rămîne în substanță aforistică. Provine, aşadar, din experiența comună a colectivității. Analizînd foarte temeinic *Moartea lui Fulger,* Gherea a sesizat cu exactitate fondul acesta de morală practică şi arhaică pe care poetul îşi întemeiază „filosofia" sa. Atît numai că criticul reduce totul la reacția pragmatică şi de bun-simț a țăranului înaintea catastrofelor care îi afectează existența. Lucrurile sînt, însă, mult mai complicate, întrucît „modelele culturale" pe care se sprijină poetul aparțin unor „civilizații" diferite. Nu există, cu alte cuvinte, o concepție omogenă. Interesul e deliberativ şi vom asista, prin urmare, la o *dezbatere* la care participă cîteva „voci" bine distincte, fiecare bazîndu-şi „argumentația" pe un alt „model de civilizație". Vom vedea aceasta foarte bine în *Moartea lui Fulger,* această extraordinară „Carte a Morților" din literatura română.

Dar, să observ că G. Coşbuc caută, inițial, o polarizare mitologică a vieții şi morții, fie în acele cadre feerice analizate deja, unde lumina şi întunericul, ziua şi noaptea implică ori o dualitate morală - bine şi rău - ori una existențială - viață şi moarte; fie în mitul solar, de proveniență păgînă, în care pot fi sesizate reminiscențe ale cultului fecundității. Acestuia i se asociază elemente naturiste şi principiul reînvierii, dar nu în sensul hindus al reîncarnării, ci în acela al eternei refaceri a vieții prin integrarea în natură. Este cazul celebrului poem *Vara,* considerat, în mod exagerat, de către Ibrăileanu, capodopera poeziei coşbuciene. El recunoaşte aici „sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura,

comuniune în viață şi moarte", precum şi „optimismul unui om care se simte o parte din natură". Adevărul e că poezia aceasta, care a dat destul bătaie de cap comentatorilor, are o reală subtilitate, dincolo de extazierea puțin afectată şi retorică a poetului. Este surprins momentul de maturitate a naturii în care se presimte declinul. Vara e reprezentată ca o *sărbătoare,* o ipostază a sacralității prin urmare, singulară în universul coşbucian, implicînd „un paroxism al vieții" şi, „apărînd individului drept o altă lume, în care el se simte susținut şi transformat de forțe care-l depăşesc" (Cf. Roger Caillois, *Teoria sărbătorii,* în „Eseuri despre imaginație", Ed. Univers, 1975). Fără îndoială, „vîrsta mitică" este aici foarte mult stilizată iar semnificația orgiastică a sărbătorii suspendată. De fapt, am văzut că şi în feeria nupțială *Nunta Zamfirei,* mult mai apropiată de sensul principal al sărbătorii, „petrecerea" ca orgie este „civilizată". Prezentă rămîne, în *Vara,* doar senzația reintegrării în „vîrsta de aur", sentimentul încheierii unui ciclu natural şi refacerea altuia prin extincție. Citîndu-l pe Caillois cu teoria sa asupra sărbătorii am vrut să relev ideea de paroxism de care Coşbuc nu e străin. Vara, ca ipostază a solarității, reprezintă pentru el anotimpul paroxistic, în care sensibilitatea morții se confundă cu preaplinul sufletesc. Prin urmare nu o viziune a morții trebuie căutată în *Vara* ci sensibilitatea solară a ei:

Cît de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu! Ca o virgină

Cu umblet drag, cu chip iubit!
Aş vrea să plîng de fericit,
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină.
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei, şi-o să mă-ngrop şi eu!
O mare e, dar mare lină -
Natură, în mormîntul meu,
E totul cald, că e lumină!

Nici într-un poem istoric precum *Moartea lui Gelu* nu avem de-a face propriu-zis cu o sensibilitate thanatică, cu toate că şi aici există reminiscențe mitic-baladeşti. Eroul acesta frumos şi stihial îi cere calului să îl îngroape în natură, din sentimentul că astfel nu va ieşi din propria sa condiție, că nu se va înstrăina şi că reînvierea e posibilă. Înhumarea aceasta naturală, fără fast voievodal, Coşbuc o tratează însă ca pe un simplu fapt de cultură, căci sensibilitatea sa nu este naturistă:

„...Şi-apoi cu picioarele-mi sapă
Mormîntul pe margini de apă,
Şi-n urmă cu dinții mă prinde
Şi-aruncă-mă-n groapă.

Jelească-mă apele Cernii!
Să-mi bubuie crivățul iernii,
Ca-n taberi al cailor tropot;

Iar veşnicul apelor şopot
Să-mi pară ca-n ceasul vecernii
O rugă de clopot".

Coborîrile în mithos sînt, aşadar, prea puțin relevante pentru Coşbuc. El nu încearcă nici voluptăți naturiste (am arătat că extazul din *Vara* e destul de convențional) ale morții şi nici percepția acesteia ca o degradare a fiziologicului. În substanță, poetul este un vitalist, dar unul moralist. Concepția sa se bazează pe o morală practică, învățată, se pare, de la Heine: viața ca luptă contra naturii. Chestiunea e, însă, cum înțelegem un asemenea aforism în ansamblul poeziei coşbuciene. Căci într-un atare context „natura" nu are nişte determinative precise. Înțelesul ei rămîne ambiguu dar e limpede că nu la accepția originară a termenului se referă. Natură înseamnă aici ceea ce este întîmplător. A te supune ei echivalează cu acceptarea fatalității. Sensul e prin urmare moral. Într-un articol, *Bocetul,* poetul scrie că „moartea e totdeauna o siluire a voinței" omului, deci o sfidare şi nu o taină. Pare, astfel, sinonimă cu natura. Conform moralei coşbuciene, a trăi nu-i altceva decît a da un sens *eroic* acestui drum fără ieşire. Poezia devine gnomă acum. Versul are bătaia implacabilului. E imperativ, aforistic:

O luptă-i viața; deci te luptă
Cu dragoste de ea, cu dor.

Pe seama cui? Eşti un nemernic
Cînd n-ai un țel hotărîtor.

E tragedie nălțătoare
Cînd, biruiți, oştenii mor,

Dar sînt eroi de epopee
Cînd brațul li-e biruitor.

Iată că viața ca luptă primeşte o semnificație foarte concretă, războinică. Ea trebuie corelată cu sentimentul datoriei patriotice. În istorie doar apare accepțiunea aceasta eroică a morții, proslăvită de Decebal:

Din zei de-am fi scoborîtori,
C-o moarte tot sîntem datori!
Totuna e dac-ai murit
Flăcău ori moş îngîrbovit;
Dar nu-i totuna eli să mori
Ori cîine-nlănțuit.
În *In opressores* tonul este de-a dreptul agitatoric:
Noi murim de mii de ori:
Şi e laş aşa să mori!
Sus, români! Sîntem datori
Numai cu o moarte.

Coşbuc nu este un spirit neliniştit şi interogativ. „Filosofia" sa se reduce la cîteva precepte morale, care au măreție, integrate istoriei naționale, şi bun-simț, coborîte într-un spațiu domestic. Am aminti ca dovadă pentru a doua alternativă o poezie modestă altfel, *Sub*

*patrafir, „*spovedanie" simplă, refuz categoric al problematicului. Poetul crede, în fond, în stabilitatea lumii şi caută a păstra echilibrul uman prin împletirea a două valori universale: epicureismul şi stoicismul, pe prima dintre acestea introducînd-o în poezie experimental, fără consecinţe importante. Coşbuc ezită, de altfel, în afirmarea unui punct de vedere prea personal. Structură raţională, el este pe de o parte un individualist şi am arătat asta la nivelul concepţiei sale estetice. Deşi se raliază unei concepţii renascentiste asupra lumii el are orgoliul originalităţii, dobîndit din spiritul criticist de nuanţă luministă. Comportarea sa faţă de modele e liberă, căci ceea ce contează este expresia personală, sentimentul individualizator. Paradoxală, totuşi, această concepţie la un poet prin excelenţă „obiectiv". Dar Coşbuc îşi deghizează individualismul. Adept al universalizării raţiunii, el îşi va orienta gîndirea înspre experienţa socială, colectivă, spre cîteva dintre conceptele acesteia. De aici vine înclinaţia sa spre lirica gnomică, încrederea în limbajul esenţializat, depozitar al înţelepciunii colectivităţii, dar uzual, curent. Asistăm astfel la închegarea unei structuri ambivalente a poetului. Mai întîi, natura sa, stratul de elementaritate, este în esenţă rousseau-ist. Credea în bunătatea naturală a omului şi în posibila corupţie a lui prin civilizaţie. Tot astfel, dreptul omului este natural. Chiar şi în teribilul şi blasfemicul poem *Noi vrem pămînt,* ideea de justiţie se bazează în principal pe un „cod" natural. Ţăranul nu pare a dori altceva decît ceea

ce îl poate aşeza în existenţa naturală. Dar aceasta este natura lui Coşbuc. Cultura sa îl duce la ideea de perfectibilitate umană prin civilizaţie. Fără a produce tensiuni dramatice, o asemenea polarizare se rezolvă în omogenitatea universului aşa cum îl proiectează poetul. Înţeleg aici omogenitatea în tradiţia ei renascentistă, ca un sistem de norme bine echilibrate, statornice, în care n-a pătruns încă nimic din „iraţionalitatea" şi individualismul epocii lui Coşbuc. Esenţială rămîne pentru o asemenea lume spaţialitatea, *logica* spaţiului mai bine zis, simţul temporalităţii fiind destul de slab. Voi arăta, de fapt, în altă parte, că din această cauză lirica lui Coşbuc este prin excelenţă una a „peisajului" conceput ca spaţiu omogen, în care timpul are o singură valoare: eternitatea. Acţiunea sa e implacabilă, reducîndu-se, în ultimă instanţă, la impenetrabilitatea marilor mistere: viaţa, moartea, destinul. Simţul moral decurgînd de aici va fi aşadar practic: nu cunoaştere, ci acceptarea prin luptă. Coşbuc refuză prin urmare fatalismul mioritic, căutînd ori un sens eroic existenţei ori, dimpotrivă, unul epicureic. Referitor la sensul acesta din urmă, să ne oprim puţin la ceea ce s-ar putea numi „lirica plăcerii" în universul coşbucian, mai exact, la ceea ce comentatorii au indicat drept anacreontism în opera sa. Este vorba despre ciclul de *Cîntece,* unele publicate în prima ediţie de *Balade şi idile,* înlăturate în majoritatea lor după acuzaţia de plagiat adusă poetului şi, în sfîrşit, adunate toate în ediţia lui Gavril Scridon. Le-am putea adăuga încă o „anacreontică, *Hafis*. În

ansamblu, cîntecele acestea sînt de fapt nişte „jocuri" spirituale, improvizaţii nu lipsite de farmec uneori, dar de o mai slabă realizare estetică. Fondul este şi aici preponderent gnomic aşa că plăcerile vieţii cîntate de poet rămîn la stadiul de concept; nu sînt percepute ca senzaţii. În ansamblu concepţia este naturală: viaţa trebuie trăită. Se dau, conceptual, antidoturi „populare" ale urîtului existenţial - iubirea, vinul şi cîntecul:

Traiul cînd ţi se urăşte
Lasă-ţi totul şi iubeşte.

De te doare-o grijă grea,
Nu te plînge! Taci şi bea!

Iar vreun dor de te frămîntă,
Ca să te mîngîi, tu cîntă.

Trei aceste leacuri sînt
Sufletului pe pămînt.

Tu să-ncerci cu toate trele,
Dar cînd n-afli leac în ele,

Mori şi nu trăi nebun,
Mori, că numai mort eşti bun!

De fapt substanţa acestor cîntece coşbuciene se află în vechile „cîntece de lume" româneşti, în acel

amestec de senzualitate specifică secolului al XVIII-lea şi sentimentalism uşor, în amestecul de spiritual, şăgălnicie şi galanterie. Chiar cînd e invocat la modul paroxistic, vinul nu are spiritualitatea celui eminescian din *Umbra lui moş Dabijă voievod* şi nici voluptatea de esență rară a celui lui Al. O. Teodoreanu. Coşbuc se amuză mai degrabă, simulînd ritualuri barbare, într-o ritmică de obicei săltăreață şi superficială:

La pămînt cu talpa goală!
Vinul vechi să-l bem din oală!
Şi-obosiți, cînd încetăm,
Capul să nu-l rezimăm
La vro frumuşică-n poală -
La pămînt cu talpa goală;
Haid', copii, să ne-mbătăm.

Cu mijloace mult mai rafinate Coşbuc a realizat plăcerea ca senzație în erotica sa. Mediul însuşi are acolo o anumită dulceață odihnitoare; devine învăluitor şi intim. În *Cîntece* predomină, în schimb, glumele, o bună dispoziție uşoară, de salon popular. Caracterul lor este puțin epigramatic, artificial uneori. Accentul cade mai întotdeauna pe anecdotică, fie ea sentimentală sau hîtră. În cîntecul XXII, de exemplu, dăm peste „viziunea" amuzant-simplificată a învierii, în care, trezit de arhanghel, poetul va cere băutură. În altă parte, o snoavă cu un ingenuu aer de vulgaritate: şchiopul bea la fel de bine ca şi cel cu două picioare. Sau iată aceste

distihuri atinse de „orientalismul” lui Nahabed Kuceak dar şi de senzualismul amuzant al cîntecului de lume:

Pe sînul alb al fete, cînd iese-n ziuă-n prag,
O salbă de mărgeanuri se leagănă cu drag.

Cînd unor pietre moarte le dai atîta drept,
Atunci, eu viu şi tînăr, eu ce-aş avea s-aştept?

Tu pui pe sîn mărgeanul, te-mbeți de dragul lui -
Dar cît ai fi de beată pe mine să mă pui!

Întîlnim o singură anacreontică veritabilă, pe care un comentator interbelic al poetului, Aurel George Stino, o numea pe bună dreptate „o miniatură fin cizelată de mîna unui maestru vestit”. Autentic este aici sentimentul bahic de proporţii cosmice şi, mai ales, naturalizarea lui, atît de proprie lui Coşbuc:

Bea cîmpia ploi vărsate,
Pomii sucuri beau din ea,
Marea bea din rîuri late,
Soarele din mare bea.

Luna bea raze de soare,
Totu-n fire bea mereu -
Numai eu să nu beu oare?
Taci şi lasă-mă să beu!

Dincolo însă de acoperirea strict estetică, aceste „cîntece" au şi o altă semnificaţie în universul coşbucian. Amestec de orientalism şi păgînism antic, de spirit popular şi sentimentalismul şi afectarea cîntecului de lume, ele sînt în fond nişte „improvizaţii", descinse, cel puţin ca idee, dintr-o specie măruntă a neoclasicismului, *impromptu,* sau, în spaţiu autohton, din „nepregîndite"-le lui Iancu Văcărescu. Poezie ocazională, aşadar, care nu constituie un argument pentru o concepţie a autorului ei despre puritatea genului ci, dimpotrivă, o sugestie pentru înţelegerea deplinei lui labilităţi. Coşbuc visează o epopee naţională, fixîndu-i chiar cîţiva piloni, dar nu ezită nici în abordarea celei mai umile dintre specii. Părerea sa despre „temele" poetice este îngrijorător de generoasă. El preia orice îi convine, fără prejudecăţi; deopotrivă din viaţă şi cultură. Eventualele sale pastişe au spontaneitatea purei inspiraţii. Poate nici unul dintre marii poeţi români n-a visat mai puţin să schimbe poezia ca George Coşbuc, după cum nici unul n-a manifestat o asemenea toleranţă şi receptivitate faţă de motive avînd conştiinţa exactă a originalităţii. Poate singurul complex pe care nu l-a avut acest poet a fost acela al originalităţii. Profunzimea ritmurilor, diversitatea modelelor, strofice, varietatea surprinzătoare a rimelor creează în ansamblu o arhitectură sonoră al cărei ultim înţeles dezvăluie nu numai o extraordinară dexteritate, ci şi o structură spirituală: în permanenţă disponibilitate, mobilă,

interesată de surpriză, viguroasă şi masivă dar şi săltăreaţă şi superficială. N-aş vrea să fiu bănuit de mecanicism, însă această mare mobilitate a lui Coşbuc nu poate fi întîmplătoare. Am arătat într-un alt capitol că nu este vorba la autorul *Morţii lui Fulger* despre o natură muzicală, subtilităţile artei lui relevînd mai degrabă nişte structuri tipice rococoului. Căci ceea ce într-adevăr contează sînt „împletiturile", surpriza permanentă, variaţiile neaşteptate. Este uimitor că pînă şi în cadrul aceleiaşi strofe se produc mutaţii ritmice. Iată de pildă complicata construcţie a unei strofe din Zobàil:

Te porţi în haine de argint
Şi-n ceasuri dragi de dulce-alint
Săruţi pe Tofale, femeia necastă,
Pe cea mai frumoasă nevastă.

Se observă că primele două versuri sînt iambice, al treilea cuprinde patru amfibrahi iar ultimul e format dintr-un iamb şi doi anapeşti. Fastul acesta decorativ-sonor închide un anume mister rezultat tocmai dintr-o asemenea progresiune neaşteptată a ritmurilor. Mişcarea iniţială a iambilor, blîndă şi sugerînd o intimitate învăluitoare, este complicată ulterior, nervos-ondulatoriu mai întîi, cu o voluptate insinuantă şi obosită parcă, ulterior. Şi iată că tocmai împletirea aceasta de ritmuri, lăsînd impresia unor volute savant întretăiate, creează un spaţiu al intimităţii în care

„evenimentul” transcris devine într-adevăr liric. Intenția mea nu e de a face o „psihologie” a ritmurilor coşbuciene, ci de a fixa doar cîteva probe estetice ale psihologiei omului precum şi ale dominantei stilistice căreia îi aparține el. E greu, desigur, de împăcat nişte contrarii pe care opera lui Coşbuc le conține: vehemența pamfletară cu rafinamentul, estetizat aproape, din *Ziarul unui pierde-vară;* ambiția realizării unei epopei a satului românesc cu parodierea eroicului mitologic; vitalitatea de nuanță arhaică cu plăcerea sa pentru spiritual şi subtilitate formală; originalitatea pregnantă cu tendința aproape obsesivă spre imitare şi „prelucrare”. Şi, ceea ce este important, e faptul că toate aceste contrarii nu produc, la nivel existențial, o natură zbuciumată, reflexivă, contradictorie. Coşbuc rămîne un echilibrat pînă la moartea fiului său, cînd, de fapt, opera e încheiată. Sub o atare perspectivă este revelator unul dintre marile poeme coşbuciene, *Moartea lui Fulger,* care pare, de altfel, şi cel mai problematizator. De fapt, el rămîne tipic nu atît pentru filosofia poetului, exprimată conceptual aici, cît pentru modul de „dezbatere”, pentru sensul deliberativ pe care îl urmăreşte în viață, sens exprimat altfel şi teoretic în *Bocetul,* publicat în revista *Familia* (nr. 24 din 1901). Iată un fragment reprodus de ediția Gavril Scridon: „poporul are o concepție optimistă a vieții. Şi de aceea poporul nostru plînge pe cel mort, îl tînguieşte de curmarea vieții. Iar popoarele care au avut sau au o concepție curat pesimistă într-această privință petrec cu

jocuri şi cu cîntece vesele pe cel mort şi se bucură că stingîndu-se o viaţă de om s-a curmat un rău trimis de soartă ori de zei (…) Pentru român moartea e totdeauna o siluire a voinţei sale, pentru că el iubeşte viaţa aşa cum i s-a dat şi vrea să trăiască" (pp. 347-348). Ca atmosferă generală, *Moartea lui Fulger* corespunde acestui cadru conceptual trasat de Coşbuc. Numai că, urmărit în articulaţiile sale interioare, poemul este contradictoriu; el închide mai multe nivele culturale relevate prin vocile care deliberează asupra morţii. Stările sufleteşti ale personajelor oscilează, apoi, între penitenţă şi injurie, între compasiune şi blestem. Dar tocmai aceste „contradicţii" sînt fecunde poetic întrucît produc ambiguitatea planului gnomic care există şi aici. Morala coşbuciană, atît de lămurit-practică în *Lupta vieţii,* devine acum confuză prin înfruntarea vocilor. Să urmărim însă această „dezbatere" în care sînt angajate, în fond, două personaje: mama lui Fulger şi bătrînul sfetnic. Ele reprezintă două atitudini în faţa morţii, de fapt două ipostaze culturale, manifestate prin *bocet* şi *trenie.* Desigur, sensul originar al treniei trimite tot la bocet, dar în acest context bocetul mamei vine dintr-o concepţie arhaică asupra morţii; este o erupţie primitivă aproape, o revoltă care aparţine mai degrabă unei colectivităţi decît unui individ. Fireşte, pare ciudată o asemenea aserţiune, dar se observă foarte bine că pentru mama lui Fulger moartea fiului constituie o sfidare a unei ordini domestice, sau, cum scrie Edgar Papu în *Formele şi evoluţia genului liric* despre această viziune iniţială a morţii, constituie o „lacună a faptului de a trăi".

Disperarea mamei nu conferă morţii o consecinţă în sine. Moartea nu există pentru ea decît ca senzaţie fizică; este absenţa fiului:

- „De dorul cui şi de-al cui drag
Să-mi plîngă sufletul pribeag,
Întreagă noaptea nedormind,
Ca s-aud roibii tropotind,
Să sar din pat, s-alerg în prag,
Să te cuprind!

Nu-l dau din braţe nimănui!
Închideţi-mă-n groapa lui -
Mă laşi tu, Fulgere, să mor?
Îţi laşi părinţii-n plîns şi dor?
O, du-i cu tine, drag odor,
O, du-i, o, du-i!"

Ea nu poate percepe moartea ca pe o taină, de unde şi imposibilitatea reculegerii în faţa ei. Această deposedare a domesticului, prin dispariţia lui Fulger, precum şi reflexul ei, sfidarea divinităţii, se bazează, însă, în concepţia lui Coşbuc, pe nişte uzanţe colective, care nu constau în altceva decît într-o „credinţă" autohtonă. Bocetul mamei, deplîngînd o absenţă, înseamnă în fond o sfidare a morţii, a „naturii", a divinului, a iraţionalului în ultimă instanţă. Moartea este pentru acest personaj distrugerea unui echilibru raţional, o încălcare a ordinii domestice, de unde „efuziunile"

sale ecleziastice. Mama lui Fulger nu caută împăcarea, ci revolta injurioasă. Ajunge la revoltă şi nu la penitență:

Ce urmă lasă şoimii-n zbor?
Ce urmă, peştii-n apa lor?
Să fii cît munții de voinic,
Ori cît un pumn să fii de mic,
Cărarea mea şi-a tuturor,
E tot nimic!

Că tot ce eşti şi tot ce poți
Părere-i tot, dacă socoți -
De mori tîrziu, ori mori curînd,
De mori sătul, ori mori flămînd,
Totuna e! Şi rînd pe rînd
Ne ducem toți!

Eu vreau cu Fulger să rămîn!
Ah, Dumnezeu, nedrept stăpîn,
M-a duşmănit trăind mereu
Şi-a pizmuit norocul meu!
E un păgîn şi Dumnezeu
E un păgîn!

De ce să cred în el de-acum?
În fața lui au toți un drum,

Ori buni, ori răi, tot un mormînt!
Nu-i nimeni drac şi nimeni sfînt!
Credința-i val, iubirea vînt
Şi viața fum!"

În fața acestei blasfemii, „poporul" rămîne îngrozit. Replica o va da sfetnicul „bătrîn ca vremea", „născut cu lumea într-un ceas". Discursul său sintetizează, din nou la modul gnomic, concepția lui Coşbuc asupra vieții. Sentimentului vanității el îi opune ideea morții eroice şi a vieții ca luptă permanentă. De reținut e faptul că, deşi nu se ridică la o viziune din interior a morții, poetul îi acordă totuşi acesteia un anume respect care constă tocmai în renunțarea la a-i pătrunde misterul. Ritualul înmormîntării, apoi, este fastuos, „împărătesc", traducînd, în fond, acelaşi sentiment. Spuneam că discursul bătrînului sfetnic reprezintă o trenie, o formă mai „civilizată", mai rafinată a bocetului. Fiorul lui liric de aici vine: din acest sentiment de reculegere în fața morții, din ideea de datorie cuvenită acesteia:

Ce oameni! Ce sînt cei de-acum?!
Şi toți s-au dus pe-acelaşi drum.
Ei şi-au plinit chemarea lor,
Şi i-am văzut murind uşor;
N-a fost nici unul plîngător
Că viața-i fum.

De ce să-ntrebi viața ce-i?

Aşa se-ntreabă cei mişei.
Cei buni n-au vreme de gîndit
La moarte şi la tînguit,
Căci plînsu-i de nebuni scornit
Şi de femei!

Trăieşte-ţi, doamnă, viaţa ta!
Şi-a morţii lege n-o căta!
Sînt crai ce schimb-a lumii sorţi,
Dar dacă mor, ce grijă porţi?
Mai simte-n urmă cineva
Că ei sînt morţi?"

Iată, prin urmare, că substanța constă în ideea de dezbatere, în „competiția" filosofică, gravă însă, serioasă, în comparație cu „competiția" spirituală din idile. Accentul cade şi aici pe subtilitate şi surpriză. „Discursurile" personajelor sînt regizate conform unui „joc" grav, dramatic, în care succesiunea argumentelor surprinde, contrariază în permanență. Însăşi scena confruntării dialogale este nefirească în realitate. Ea reprezintă un artificiu care înlătură orice urmă de confesiune a poetului. Şi pentru a revenit la o afirmație avansată deja, referitoare la fastul înmormîntării, trebuie să adaug atenția deosebită acordată de Coşbuc regiei, după cum trebuie să dezvălui „discreția" sa în fața marilor mistere, conjugată, pe de altă parte, cu minuția descrierii cadrului. „Exteriorul" e fastuos dar „interiorul" îşi păstrează taina. Evenimentul baladei

pare a se întîmpla într-un ev cavaleresc, în orice caz la o curte regală, cu toate că este evidentă intenția lui Coşbuc de a introduce aici elemente etnografice, obiceiuri populare de înmormîntare. Fulger însuşi este un cavaler, un erou de fapt, „cel spre bătăi aprins". Tragedia morții sale e abstrasă în ritualul înmormîntării urmărit detaliat: mortului i se aşează un colac pe piept drept merinde, în mînă i se pune un ban pentru vamă la trecerea „rîului", Acheronul mitologic. Costumația este somptuoasă, princiară:

Şi-ntr-un coşciug de-argint te-au pus
Deplin armat, ca-n ceruri sus
Să fii întreg ce-ai fost mereu,
Să tremure sub pasu-ți greu
Albastrul cer, la Dumnezeu
Cînd vei fi dus.

Miraţi şi de răsuflet goi,
Văzîndu-ți chipul de război,
Să steie îngerii-nlemnit;
Şi orb de-al armelor sclipit,
S-alerge soarele-napoi
Spre răsărit!...

Ceea ce într-adevăr surprinde în *Moartea lui Fulger* este fastul acesta funerar, puterea de a realiza spectacolul măreț, de doliu universal, al unei înhumări. Dincolo de stricta problematică a lui, retorică la urma

urmelor deşi de bun-simţ, poemul se impune printr-o asemenea strălucire îndoliată. Nu viziunea morţii a intuit-o poetul aici, ci solemnitatea publică a ei, măreţia ei rece. Se vede numaidecît faptul acesta din grija pentru decor: de la regia de ansamblu pînă la sonorităţile de excepţie ale versurilor. Iniţial, proiecţia tabloului este grandioasă:

În goana roibului un sol,
Cu frîu-n dinţi şi-n capul gol,
Răsare, creşte-n zări venind,
Şi zorile de-abia-l cuprind,

pentru ca, apoi, dimensiunile să se restrîngă, „peisajul" fiind substituit prin disputa personajelor şi prin ritualul înmormîntării. Imaginile sînt filmice, fixate însă mai degrabă armonic, prin enumerări abrupte, precum aici:

Şi popi, şirag, cădelniţînd,
Ceteau cetenii de comînd -
Şi clopote, şi plîns, şi vai,
Şi-oştenii-n şir, şi pas de cai,
Şi sfetnici, şi feciori de crai
Şi nat de rînd.

Sau şi mai expresiv-sonor, în această muzică dură, înfiorată de taină, pe care nu o egalează poate decît aceea a „clopotelor" lui E. A. Poe.

Şi clopotele-n limba lor

Plîngeau cu glas tînguitor;
Şi-adînc din bubuitul frînt
Al bulgărilor de pămînt,
Vorbea un glas, un cîntec sfînt
Şi nălţător.

După moartea fiului său, Alexandru, survenită în urma unui accident, Coşbuc găseşte marele fior al compătimirii specific liricii thanatice. Era prea tîrziu însă. Sînt numai cîteva fulguraţii rămase în manuscris. Poetul era obosit şi renunţase. Din cele cîteva strofe disparate transpare însă senzaţia unui spaţiu lăuntric, intim oarecum, în care poetul are sentimentul morţi. Chiar în realitate se spune că odaia lui Alexandru a devenit un fel de loc sacru; ea trebuia sustrasă schimbărilor şi neatinsă de nimeni: „Odat-o să mai merg spre-a mai vedea / Odaia-n care-a stat copilul nostru - / Şi niciodat-apoi în viaţa mea!”. Tatăl convorbeşte în permanenţă cu fiul, îi simte peste tot prezenţa: „Oricînd ochii-i ridic / Şi-ţi văd sfîntul chip, băiete, / Sînge-apoi îţi văd prin plete / Şi-apoi nu mai văd nimic”. Sau: „Şi şopteşti din prag: - «Noapte bună, tată drag, / Noapte bună, noapte bună!»”. Preocuparea pentru construcţie lipseşte. Versurile transcriu brut o stare de răvăşire sufletească vecină cu apatia. Lirismul, cît există, vine din acest sentiment al împăcării, din reculegere şi compasiune:

Eu nu-mi pot da seama nici cum ţi-ai desprins

Din mîna mea mîna-ncleştată,
Nici cum ţi se-opri pe tăcute-al tău pas,
Nici unde, nici cum ai rămas
De mine şi-aşa dintr-o dată

...mă uit înapoi
Cu-o clipă nainte eram amîndoi,
Iar unul acum e pierdut dintre noi,
Eşti tu, ori eu însumi pierdutul?

Poetul încheie tragic o existență glorioasă. „Lupta vieții" sfîrşeşte trist pentru el, ca un dezastru şi ca o răzbunare. Dar dacă sfîrşitul nu a fost exemplar, drumul pînă la el a urmat întocmai morala poetului.

Eroicul, poezia patriotică şi socială

Într-o carte serioasă, *Ion Budai Deleanu şi eposul comic* (Editura Dacia, 1974), semnată de Ioana Em. Petrescu, întîlnim această definiție expresivă: „eroicul este punctul de convergență a *universului sacru cu universul profan, a legii cu devenirea istorică, a destinului cu libertatea"* (pag. 7). Urmărită în istorie, tipologia aceasta se realizează inițial într-un „bastard divin", care este eroul Achile, umanizîndu-se treptat (evoluția e stabilită şi de G. Vico în *Ştiință nouă*) şi devenind legislator, martir în gesta franceză, aventurier etc. Cavalerismul medieval asociază acestor calități ideea ascezei, cum arată Huizinga în *Amurgul Evului Mediu.* Nu intru în detalii. Dintr-o lungă istorie, mă interesează perioada raționalistă a secolului XVIII, despre care aceeaşi Ioana Em. Petrescu scrie: „Luminile condamnă acțiunea militară în numele rațiunii, echivalează «cuceritor» cu «barbar» şi nu acordă circumstanțe atenuante decît «eroului civilizator», în care elogiază însă nu eroismul, ci calitatea de mesager al spiritului filosofic" (*op. cit.,* pag. 185). Am arătat într-un alt capitol că eroicul mitologic este parodiat de către Coşbuc. Sînt cunoscute îndeosebi parodiile *Patru*

portărei şi *Un pipăruş modern.* Cea dintîi e o parodie cu tentă moralizatoare. „Eroii" sînt nişte lăudăroşi care la vederea teribilului zmeu o rup la fugă. Valoarea bucăţii este nulă. Deşi stufoasă, cea de a doua e plină de haz, dar pentru că am analizat-o în altă parte nu voi insista. Rămîne importantă convingerea poetului: adevăratul eroism se întîlneşte în istoria reală a unui popor. În intenţia de a realiza o epopee naţională, Coşbuc cuprinde o mare perioadă din istoria poporului român, respectiv de la daci pînă la războiul de independenţă. Eroicul se manifestă diversificat în acest spaţiu, neexistînd însă o preocupare expresă pentru fixarea unei tipologii anume a eroului autohton. O dimensiune generală se constată totuşi: fie că e vorba de eroul-filosof, de legislator, de voievodul medieval ori de eroul anonim, popular, comună le rămîne tuturor umanitatea. Toţi sînt aduşi într-un anume spaţiu de familiaritate, lipsiţi fiind de aura mitică, de legendar. Chiar şi atunci cînd au măreţie hiperbolică, precum în *Paşa Hassan.* În *Decebal către popor* apare figura cea mai tipică a eroului naţional. Decebal este un filosof luminat şi nu un rege barbar. Pentru el războiul înseamnă o chestiune de conştiinţă. Eroismul constă în raţiunea dreptului de a fi. Eroul acesta are libertatea de a alege, înţelegînd lupta ca pe o necesitate. Achile, „bastardul divin", supus destinului său, acţiona din orgoliu şi răzbunare. Decebal cunoaşte, în interpretarea lui Coşbuc, civilizaţia secolelor moderne. Discursul său în faţa poporului nu e simplă retorică, ci un gest patriotic. Filosoful este mai întîi un cetăţean, pentru care suprema valoare rămîne libertatea:

Viața asta-i bun pierdut
Cînd n-o trăieşti cum ai fi vrut!
Şi-acum ar vrea un neam călău
S-arunce jug în gîtul tău:
E rău destul că ne-am născut,
Mai vrem şi-al doilea rău?

Din zei de-am fi scoborîtori,
C-o moarte tot sîntem datori!
Totuna e dac-ai murit
Flăcău ori moş îngîrbovit;
Dar nu-i totuna leu să mori
Ori cîne-nlănțuit.

Eroul dezvoltă un veritabil col al onoarei cavalereşti, iar îndemnul său la luptă pare o dezlănțuire de forțe copleşitoare. Nu e însă un cîntec războinic primitiv, lipsindu-i acea ritualitate halucinantă care îl înstrăina pe om şi care, după observația profundă a lui Edgar Papu dintr-o carte citată, stă la originea ideii de fatalitate. Aici impresionează, dimpotrivă, angajarea rațională, chiar dacă un fior de groază tulbură această răzvrătire, care nu mai aparține doar unui om, ci unui popor:

De-ar curge sîngele părău,
Nebiruit e brațul tău
Cînd morții-n față nu tresari!
Şi însuți ție-un zeu îți pari
Cînd rîzi de ce se tem mai rău

Duşmanii tăi cei tari.

Ei sînt romani! Şi ce mai sînt?
Nu ei, ci de-a venit Cel-sfînt,
Zamolxe, c-un întreg popor
De zei, i-am întreba: ce vor?
Şi nu le-am da nici lor pămînt
Căci ei au cerul lor!

O asemenea vehemență agitatorică mai este atinsă doar în *Noi vrem pămînt* sau în *Un cîntec barbar,* cîntece de revoltă singulare, într-un fel, în întreaga literatură română. Prin cultul eroilor, Coşbuc devine cetățeanul exemplar şi patriotul exemplar. Entuziast şi patetic, el regăseşte întreaga demnitate a unei poezii dificile îndeobşte şi în care nu au reuşit într-adevăr decît marii poeți. Chiar dacă prin anumite poezii, precum *Dunărea şi Oltul, Cîntecul cel vechi al Oltului, Scut şi armă* sau *Oltenii lui Tudor,* se întrevede chipul vaporos al unei providențe convenționale, poetul etalează înainte de orice mîndria patriotică. A fi român este o rațiune a istoriei şi nu o întîmplare. De aceea poetul militează pentru dreptul natural al omului. Tirania provine dintr-un „contract social" *(Pentru libertate)* şi nu dintr-o lege eternă, a providenței. Ea e perisabilă, în consecință. În general poeziile acestea sînt modeste, fiind scrise cu intenția strict propagandistică şi oferite unui public pentru care dragostea de țară era asociată şi cu un fior cvasi-religios: „Noi prin vremi ce

ne-ncercară / Altă *armă* n-am avut / Numai dragostea de țară / Ce strămoşii ne-o lăsară, / Şi pe sfîntul Domn de *scut."* Cu adevărat important rămîne însă faptul că, pe lîngă unele accente profetice din *Decebal către popor, Moartea lui Gelu* ori *Un cîntec barbar,* Coşbuc se află cu aceste poezii istorice în actualitate. Creația sa patriotică are un contemporaneitate şi un sens politic. El nu doar proferează un cult al eroilor, ci şi instigă. Idealul său este Tirteu cel care îi îmbărbăta pe ostaşi în luptă. Să ne amintim, în acest sens, că *Noi vrem pămînt* a produs în epocă un ecou extraordinar. Tot astfel, poetului i s-a pus îndelungă vreme interdicția de a se reîntoarce în Ardeal, desigur nu pentru *Spinul.* Marile sale poeme istorice erau mai întîi nişte subtile parabole polemice, vizînd, îndeosebi în spațiul transilvan, egalitatea în drepturi a națiunii române. Preocuparea aceasta a fost constantă pentru Coşbuc şi chiar dacă şi-au pierdut ceva din energia inițială versurile pe o asemenea temă se întîlnesc şi în ultimul volum, *Cîntece de vitejie.* Iată un fragment din *Cîntec:*

Sînt şi neamuri mai cu nume,
Mai vestite la război:
Or fi multe poate-n lume
Cîte n-au ajuns la noi.
Dar noi ştim ce ne-nvățară
Cei ce-au fost, şi cînd rostim
Vorba sfîntă, „neam şi țară"
Noi, străine, tresărim.

Pentru cel ce ne iubeşte,
Tot ce-avem noi dăm cu drag,
Dar cînd neamul ni-l huleşte
Şi vrăşmaş ne vine-n prag,
Mii de oşti cu el s-aducă:
Noi sîntem români destul
Cînd de piept cu noi s-apucă
Aibă-l ceru-n mila lui!

Tonalitatea pare, într-adevăr, puțin jovială, dar asta din cauza familiarității realizate prin clişeele populare. În *Scut şi armă,* de pildă, apare o formulare ca aceasta: „Mai fățiş, mai fără veste / Ne-ați lovit, duşmani de voi!" Ca să nu mai vorbesc de atmosfera de bufonadă, de operetă din *Cetatea Neamțului.* Avem de-a face cu nararea, în parte gravă, în parte parodică, a asaltului renumitei cetăți de către leşii lui Sobiesky. Rezistența plăieşilor, dramatică în sine, efortul polonezilor de a lua cetatea, uimirea din final a regelui sînt privite cu un amuzament enorm. Poetul se amuză mai ales de situația caraghioasă în care este pus regele care „bătu Vieana":

- „Pentru voi a fost gîlceava?
Dar boierii?" - „Ce gîndeşti!
Noi să ştim? Prin Tirchileşti".
- „Domnul unde-i?" - „E-n Suceava".
- „Dar poporul?" - „La Ploieşti".
- „Drace, asta-i de poveste!

N-aţi ascuns prin turn neveste?"

Întîlnirea regelui polon cu plăieşii e de un umor aproape grotesc. Iată un alt mod de a vedea înfăptuirea istoriei, prin evenimentele umile. Dialogul are o savoare deosebită prin ridicolul lui. Viteazul rigă îi cere lui Onofrei, plăieşul, brînză şi pîine. Urmarea:

- „Brînză nu, dar am pogace
Ş-usturoi, măria ta".
- „Usturoi! Şi-l poţi mînca?
Dar la urmă, cui îi place…
Mon Dieu! Nu te supăra,
Tot făcurăm noi doi pacea:
Ia să văd, cum e pogacea?"

Coşbuc are simţul ridicolului, dar şi pe acela al grandiosului ca în *Paşa Hassan,* unde figura lui Mihai Viteazul este prinsă în imagini de o vigoare neobişnuită. Desigur, totul rămîne exteriorizat aici, pitoresc aproape, dar uimeşte puterea de a evoca această nebunie a luptei surprinsă într-o urmărire. În *Paşa Hassan,* Coşbuc se apropie poate cel mai mult de imaginaţia halucinantă, modernă asupra războiului, deşi nu o va interioriza şi nu o va problematiza. Ceea ce rămîne este spectacolul acesta apocaliptic:

…Mihai îl zăreşte şi-alege vro doi,
Se-ntoarce şi pleacă spre gloată,
Ca volbura toamnei se-nvîrte el roată
Şi intră-n urdie ca lupu-ntre oi,
Şi-o frînge degrabă şi-o bate-napoi

Şi-o vîntură toată.

Din perspectiva groazei lui Hassan, apariția voievodului ia proporțiile unui coşmar. Hiperbola, care deține mai degrabă o funcție decorativă, prin îngroşare şi exagerare, e depăşită aici, căci imaginea lui Mihai se realizează ca un reflex al spaimei. E terifiantă şi unică în poezia română. Vodă pare mai curînd o stihie, o emanație „monstruoasă" a furiei universale:

Sălbaticul vodă e-n zale şi-n fier
Şi zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda din stînga-i ajunge la cer,
Şi vodă-i un munte.

Prin contrast, răsare imaginea fricii absolute în persoana lui Hassan, iarăşi de o mare pregnanță. Bătaia regulată, obsesivă, a amfibrahilor, motivul cavalcadei, cu rezonanțe demonice şi de o bogată tradiție în literatura noastră, au efecte extraordinare. Laşitatea însăşi prinde dimensiuni groteşti:

...Cu scările-n coapse fugaru-şi loveşte
Şi gîtul i-l bate cu pumnii-amîndoi;
Cu ochii de sînge, cu barba vîlvoi
El zboară şoimeşte.

Turbanul îi cade şi-l lasă căzut;

Îşi rupe cu mîna vestmîntul
Că-n largile-i haine se-mpiedică vîntul
Şi lui i se pare că-n loc e ţinut;
Aleargă de groasa pieirii bătut,
Mănîncă pămînt!

Şi-i dîrdîie dinţii şi-i galben-perit!

Dar cea mai complexă viziune a eroismului voievodal o găsim în *Moartea lui Gelu*, unul dintre marile poeme coşbuciene, apropiat de Nicolae Iorga, prin unele elemente, de spiritul mioritic. O foarte bună analiză îi consacră Mircea Tomuş în *15 poeţi,* considerîndu-l cea mai realizată piesă patriotică a poetului. Faţă de celelalte poeme, sporul de lirism provine aici din tonalitatea elegiacă, de litanie, deprimantă în esenţă, deşi nu lipseşte nici suflul mobilizator. Voievodul este echivalat acum cu martirul, precum Roland, fără ca moartea sa să fie, însă, o glorie. Mai degrabă decît moartea, eroic rămîne profetismul testamentar al lui Gelu. Poemul e construit, de fapt, pe două planuri bine distincte: cel elegiac propriu-zis, al înfrîngerii eroului şi al înmormîntării acestuia în pămîntul natal de către propriu-i cal; celălalt, mai mult subînţeles, al profeţiei: victoria duşmanilor este efemeră. Lupta va fi reluată şi însuşi gestul ultim al lui Gelu semnifică acest început al neîmpăcării cu înfrîngerea:

Se nalţă proptindu-se-n coate
Şi-a calului glezn-o cuprinde,

Cu grabă el arcul şi-l prinde,
Şi-nvîrte săgeata şi-o scoate
Din rană, şi-o-ntinde:

Şi vîjîie slaba săgeată
Cu gemetul morţii deodată –

Dar cu adevărat poetică este atmosfera de mîhnire cosmică, de noapte universală (ceea ce echivalează în mitologia coşbuciană cu un triumf al răului) care se instaurează după înfrîngerea voievodului. Coşbuc descinde aici din romantism, cu diferența că nu simpatizează cu aceste vedenii lăptoase:

Iar vuietu-n neguri pătrunde
Şi-n inima nopţii s-ascunde
Departe, şi-n valuri de valuri
Ecoul izbindu-se-n dealuri
De zece ori jalnic răspunde
Pustiilor maluri.

De zece ori, iară, de zece,
Şi scade, şi piere, şi trece,
De data din urmă răsună -
Tăcerea-mprăştiată s-adună
Şi-n neguri alunecă rece
O bolnavă lună.
Iar calul, vedenie mută,
Cu coama de vînturi bătută,

Stă-n noaptea cu neguri de pază
Lui Gelu; şi trist el aşează
Pe pieptul stăpînului capul
Şi astfel veghează.

De remarcat este faptul că eroul lui Coşbuc, în ipostaza voievodală, rămîne o individualitate marcată de un anumit context istoric. În reprezentarea lui nu mai funcţionează jocul deghizării. El nu se mai substituie vreunul element natural sau vreunui personaj de mitologie clasică. Cel mult dacă Gelu poate fi asimilat haiducului din poezia populară, prin motivul prieteniei cu calul şi prin cel al morţii ca integrare în natură. Oricum semnul distinct al stirpei sale este intransigenţa morală. Unele poezii, anecdotice în fond, închipuie conflicte puternice, coborînd din tragedia clasică, precum acela dintre datorie şi pasiune în *Ştefăniţă-vodă* sau *Voichiţa lui Ştefan.* Cu toate că unui asemenea conflict îi lipseşte tensiunea, rezolvarea lui fiind exterioară, trebuie apreciată această încercare a poetului de a căuta în istorie destine exemplare şi de a urca eroismul pînă la esenţele tari ale liricii profetice, depăşind messianismul puţin retoric al paşoptiştilor în general, sau patriotismul cam ornat al lui Alecsandri, în special. Cel puţin în unele poeme, Coşbuc devansează suflul puternic al lui Goga, ca în celebrul *Un cîntec barbar,* unde blasfemicul capătă proporţii halucinante, de apocalipsă. Publicat pentru întîia oară în 1893, în *Balade şi idile,* poemul răspundea, fără îndoială, unor

comandamente politice ale vremii. Era, cu alte cuvinte, un protest împotriva asupririi naționale, dar, dincolo de posibilele sale aluzii, interesează vehemența tonului, răbufnirile de mare violență, ostilitatea aceasta ancestrală împotriva duşmanului, învățată de la Decebal şi Gelu. Promisiunea aceasta de „barbarie" este, de fapt, nu un cîntec al cruzimii, ci jurămîntul eroului autohton, un cîntec despre vitalitatea rasei sale:

Ce-i viu sfîşia-vom în dinți;
Aprinde-vom templele tale;
Vom naşte pustiul în cale;
Vom face pe-ai voştri părinți
S-ascundă trufaşul lor chip
În togă, plîngînd de ruşine,
I-om trece sub furci caudine,
I-om pune cu fruntea-n nisip.
Şi fără de milă, călăi,
În faşe strivi-vom poporul,
Şi mîndri vom pune piciorul
Pe gîtu-mpăraților tăi!

Acesta este testamentul eroului, într-adevăr înfricoşător. Nu am epuizat, însă, toată poezia istorică a lui Coşbuc. Înainte de a ne opri la *Cîntece de vitejie* să ne mai amintim cel puțin două bucăți, *Fragment epic,* o evocare panoramică a mai multor voievozi, începînd cu Mircea cel Bătrîn şi sfîrşit cu Ion Vodă cel Cumplit: şi *Golia ticălosul,* un poem sumbru despre trădare. De fapt

ambele sînt publicate în volumul din 1904, după ce înainte apăruseră în *Sămănătorul.* Fac aceste precizări pentru a dovedi încă o dată că poetul caută în permanență în istorie fapte exemplare pentru a-i educa pe contemporani. Urma cu strictețe un program. Poezia este mai întîi operă de educație. Iată morala extrasă din trădarea lui Golia: „Călcau spahiii-n goană pe barba ta bătrînă, / Iar pumnii-n loc de aur strîngeau în ei țărînă / Şi-n gură-ți s-adunase şi sînge şi pămînt, / Să-nece-n tine, Golia, mai repede suflarea! / Aşa sfîrşit să aibă în veci de veci trădarea, / Iar lupii fie-i preoți şi gura lor mormînt".

În 1904 apar *Cîntece de vitejie,* o evocare a războiului nostru de independență, lucru pe care poetul îl făcuse de fapt şi în proză dar de pe poziții monarhiste. Asociate cu *Ostaşii noştri,* volumul pe aceeaşi temă a lui Vasile Alecsandri, „cîntecele" acestea au trecut aproape integral în seama istoriei literare. Criticii le-au privit cu suspiciune. Pe urmele lui Călinescu, care îl ridiculizase pe Alecsandri pentru modul idilic în care vede războiul, Dumitru Micu, de exemplu, demască convenționalitatea majorității poeziilor, atmosfera lor de operetă. Un cercetător mai recent, D. Vatamaniuc, dimpotrivă, cută superioritatea lui Coşbuc prin aceea că el „cîntă oameni cu o existență foarte concretă, în care se întîlnesc întîmplări mai ales tragice şi o multitudine de situații" (Cf. *G. Coşbuc, O privire asupra operei literare,* E.P.L., 1967, pag. 175). Desigur, la Coşbuc percepția războiului rămîne exterioară; războiul e văzut ca o necesitate istorică. E nedrept, prin urmare, să

opunem o asemenea viziune celei a lui Camil Petrescu, să spunem. Coşbuc aparţine altui secol, pentru care războiul nu devenise încă o catastrofă universală; era mai degrabă un mod de exaltare a eroismului. Originalitatea lui Coşbuc constă în faptul că îl priveşte din perspectiva eroului anonim. Există, într-adevăr, în unele poezii o atmosferă jovială. Întîmplările, situaţiile dramatice, sînt mai curînd grotesc-hazlii, precum în *Dorobanţul,* unde întîlnim acest dialog: „ - «Ţii în sîn, se vede, dreapta! Pune dreapta! N-o ţinea -» -«Cum n-aş pune-o, şi-i sub scadă! Uite-o jos şi calci pe ea.»” O „comicărie” întreagă este *Cîntecul redutei,* satiră de un umor îndoielnic, scrisă, e drept, de „căprarul Păvăloaie”. Atmosfera e cea din *Cetatea Neamţului:*

Strig-Osman: - „Păsat vă fac!
Încurcaţi, pe-aicea treaba,
Şi-mi mîncaţi pilaf degeaba -
Vă tai ciorba, vă dezbrac!
Ahmet, Mehmet, cum te cheamă,
Tu cam tremuri, bag de seamă,
Sari, curînd, că-ţi vin de hac!”

Există însă (pe lîngă alte cîteva poezii fără un fior deosebit precum *Povestea căprarului, Coloana de atac, Raport)* şi marile „cîntece” dramatice ale războiului de independenţă. Ele se numesc *O scrisoare de la Muselim-Selo, Rugămintea din urmă* şi *Trei, Doamne, şi toţi trei,* ultimele două neincluse în volumul la

care mă refer. În *O scrisoare de la Muselim-Selo,* dramatismul autentic se realizează prin surpriză. Poemul e conceput ca o epistolă a unui soldat către mama sa. Este foarte bine mimată psihologia eroului: între ingenua speranță a supraviețuirii şi efortul de a-şi menaja mama:

Mi-e bine-acum, şi-aşa socot
Că nu va trece luna
Şi-oi fi scăpat de-aici de tot.
Dar vezi, te rog de una:
Să nu mai faci cum ai făcut
S-aduni la tine satul,
De veselă că ți-ai văzut
Acasă iar băiatul!

Simularea aceasta merge pînă la autoiluzionare:

Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă,
Cea veche nu ştiu este-ori nu-i
Şi-o fi acum şi roasă
De cînd rugina scurmă-n ea.
Să-mi văd, o dare-ar Sfîntul,
Cum cade iarba-n fața mea.
Şi-mi bate-n plete vîntul!

Gradarea efectelor este executată cu finețe. Poetul are o ştiință a compoziției surprinzătoare. Totul pare pregătit pentru un final optimist. Eroul crede, într-adevăr, în reîntoarcerea sa acasă şi din această duioasă şi ingenuă autoiluzionare provine lirismul poemului.

Sfîrşitul şochează, în stil coşbucian; reprezintă o întoarcere bruscă de perspectivă: „Aşa mi-a spus Ion să-ți scriu / Iubească-ți-l pământul! / Şi-am tot lăsat, pîn-a fost viu, / Îmi țin acum cuvîntul". *Rugămintea din urmă,* o adaptare după Lermontov, imaginează despărțirea a doi prieteni pe cîmpul de luptă. Unul, rănit, se întoarce acasă iar celălalt rămîne să moară acolo. Propriu-zis, poezia se constituie din „rugămintea" celui din urmă, care constă în esență într-un sentiment nostalgic, într-o dorință a revederii cu mama şi iubita. Finalul bruschează şi aici această ordine sentimental-familială: „Şi-acum dă-mi mîna! A sunat / Gornistul de plecare, / Du Oltului din partea mea / O caldă salutare, / Şi-ajuns în țară, eu te rog, / Fă-mi cel din urmă bine: / Pămîntul țării să-l săruți / Şi pentru mine". Încă şi mai dramatică este *Trei, doamne, şi toți trei,* povestea unui tată care şi-a pierdut toți băieții în războiul de independență. Impresionează aici indignarea mută şi resemnată a bătrînului, sentimentul golului universal şi al tăcerii, avînd ceva din măreția unei tragedii antice: „Şi-a stat aşa, pierdut şi dus. / Era-n amiazi şi-m miez de vară / Şi soarele-a scăzut spre seară, / Şi-n urmă soarele-a apus, / Iar bietul om stat tot acolo / Ca mort, precum s-a pus. // Treceau bărbați, treceau femei, / Şi uruiau trăsuri pe stradă, / Soldați treceau făcînd paradă, - / Şi-atunci deştept privi la el / Şi-şi duse pumnii strîns la tîmple: / «Trei, doamne, şi toți trei!»".

*

Am sugerat deja, în cîteva locuri, faptul că eroismul este dublat la Coşbuc de un sens politic. În majoritatea lor, poeziile sînt polemice şi, cu toate că şi-au păstrat vitalitatea, ele aveau adeseori o semnificaţie imediată; erau ancorate în strictă actualitate. Prin acestea autorul lor este într-adevăr un poet politic. Ne-am referi de la un poem precum *Decebal către popor,* în care apare figura conducătorului-filosof. Dar tonalitatea instigatoare, subtextuală, se datorează contextului istoric dat. Este vremea în care la Cluj are loc procesul memorandiştilor, cînd Coşbuc conduce, împreună cu Slavici şi Caragiale, revista *Vatra.* Tot acum va publica şi *In opressores,* poezie de-a dreptul instigatoare, răspîndită în foi volante printre manifestanţii din oraşul transilvan, în 1894 (Cf. D. Vatamaniuc, *op. cit.,).* Surprinde vehemenţa tonului:

Tu te plîngi că milă nu-i?
Mai aştepţi tu mila lui?
Haina el ţi-o ia din cui,
Pîinea de pe masă
Casa ta, şi ei stăpîni!
Prindeţi ce vă cade-n mîni,
Şi-i loviţi la mir, români
Că-i la voi acasă.

Revolta prinde inflexiuni satanice:

Staţi cu mîna-n sîn, flăcăi?

N-auziți plîngînd prin văi?
Ceru-i roşi de văpăi
Şi se umflă vadul:

Dumnezeu ni-i-ntr-ajutor!
Dacă şi el e de-ai lor,
Nu-l mai vrem ocrotitor
Ne-nfrățim cu iadul.

Poezia are drept moto acest psalm fioros: „Fericit va fi cine va lua copiii lor din față şi va zdrobi capul lor de pietrele drumului". Iată că lupta pentru dreptate națională se ridică în opera coşbuciană pînă la blasfemie şi profetism. Aceeaşi violență, împinsă pînă la un sarcasm de extracție satanică, străbate şi lirica socială. Nedreptățile, inegalitățile sociale mutilează ființa umană, precum în *Nebuna,* a cărei poveste rămîne tipică. O femeie sărmană, al cărei bărbat zace de mai multă vreme, are doi copii. Băiatul este luat „gonaci" de către groful Arpad şi moare călcat de calul acestuia. Mînat „de patimi păgîneşti", Arpad o cheamă şi pe fata văduvei la palat, dar aceasta se sinucide. Urmarea pentru văduvă şi mamă: „Voi o vedeți fugind prin sat, / Cu zdrențele şiroi, / Desculță-n ger, cu ochii supți, / De cine rîdeți voi? / Şi după dînsa curioşi, / De ce fugiți în roi?" În forme mai uşoare, inegalitatea de clasă produce conflicte şi în lumea satului, ca în *Duşmancele,* unde neînțelegerea dintre protagoniste, datorată în aparență unui băiat pe care şi-l dispută, se desfăşoară pe un

fundal social. Cea bogată îşi apără drepturile prin poziția sa socială, iar cea săracă prin situația sa naturală, prima fiind urîtă pe cînd cealaltă, frumoasă. În orice caz, în problemele sociale, poziția lui Coşbuc ni se pare a fi vag rousseau-istă; el nu caută atît dreptatea de clasă cît pe cea naturală. O poezie violentă cum este *Noi vrem pămînt,* cea care l-a indignat pe Maiorescu dar care a avut un extraordinar succes de public, ni se pare edificatoare. Ca atmosferă generală, poemul acesta pare un imn primitiv închinat pămîntului; un fel de adorație păgînă este adusă acestuia, cu prețul oricăror suferinți: „Ciocoi pribeag, adus de vînt, / De ai cu iadul legămînt / Să-ți fim toți cîni, loveşte-n noi! / Răbdăm poveri, răbdăm nevoi / Şi ham de cai şi jug de boi: / Dar vrem pămînt!" Imaginile mizeriei, ale suferinței umane, au ceva sumbru în ele, vin parcă din epoci de barbarie cumplită. Tonalitatea însă e mai degrabă de lamentație fioroasă decît de revoltă. Răzvrătirea rămîne doar o promisiune, o profeție poate şi de fapt în adorația aceasta funestă aproape, primară, pentru pămînt constă lirismul întunecat al poeziei:

Pămîntul nostru-i scump şi sfînt,
Că el ni-e leagăn şi mormînt:
Cu sînge cald l-am apărat,
Şi cîte ape l-au udat
Sînt numai lacrimi ce-am vărsat -
Noi vrem pămînt!

Să nu dea Dumnezeu cel sfînt
Să vrem noi sînge, nu pămînt!
Cînd nu vom mai putea răbda,
Cînd foamea ne va răscula,
Hristoşi să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormînt!

Oricum, Coşbuc fixează astfel unele dintre cele mai nobile misiuni ale poetului: martir, legislator şi profet al neamului său. Singura răsplată reală nu i-o poate da artistului decît poporul său, O spune indirect Firdusi în teribilul rechizitoriu făcut şahului Mahmud: „Priviți-l veacuri! Şi vă fie-ndemn. / Poeților, de-a scrie pentr-un rege! / Acest lipsit de cinste şi de lege, / Ce nici de-un strop de apă nu e demn, / Îmi ia-n dispreț puterea ce mi-e dată / De cel ce-ntregii lumi îi este tată, / De cel ce m-a ursit din veci să fiu / Firdusi-acel ce-acestea i le scriu!" Deodată cu poetul persan, Coşbuc crede în puterea artei, singura care supraviețuieşte tuturor celorlalte măriri omeneşti. Din convingerea aceasta, că literatura reprezintă o *putere* reală, se nasc marile poeme politice coşbuciene. Poetul este un constructor întru eternitate:

Bătute de furtuni, de ploi şi vînt,
Cu timpul cad palatele regale
Şi zboară stol de lilieci prin sale,
Clocesc pe scumpe tronuri cucuvăi

Şi regi ajung paiangenii-n odăi;
Iar pe-unde vi-ați plimbat mărirea seacă,
Şopîrle şi guzgani au să petreacă!
Dar ce-am clădit eu, rege, pentru voi,
Nu-i turn ca să-l dărîme vînt şi ploi…
(Scrisoarea lui Firdusi către şahul Mahmud)

Satira este, fără îndoială, o profesiune de credință a lui Coşbuc însuşi, cu atît mai mult cu cît are un evident substrat polemic. Reacția e violentă, depăşind însă semnificația unei eventuale nemulțumiri personale. Ea pune, în principal, problema libertății artistului, rămînînd, de fapt, complementară unei alte profesiuni, exprimată în *Poetul* şi care nu mai necesită nici un comentariu:

Sînt suflet în sufletul neamului meu
Şi-o cînt bucuria şi-amarul -
În ranele tale durutul sînt eu,
Şi-otrava deodată cu tine o beu
Cînd soarta-ți întinde paharul.
Şi-oricare-ar fi drumul pe care-o s-apuci,
Răbda-vom pironul aceleiaşi cruci
Unindu-ne steagul şi larul,
Şi-altarul speranței oriunde-o să-l duci
Acolo-mi voi duce altarul.

Dar „arta poetică" cea mai pregnantă, avînd rezonanțele cele mai ample, este *Doina,* o „rapsodie", cum o numea Gherea, în care poetul „a voit să concentreze toată viața țărănească…" *(op. cit.,* pag.

682). Şi tot Gherea notează: „Şi astfel, în zece strofe mari, e zugrăvită întreaga epopee dureroasă a vieţii ţărăneşti, şi în acest sens *Doina* lui Coşbuc nu e numai o creaţie de mare valoare, dar e cea mai naţională dintre creaţiunile poetice române. Un neajuns însă are acest poem minunat: prea predomină în el nota tristeţii, nota durerii e prea exclusivă, de aceea doina e întrucîtva unilaterală" (pag. 685). Criticul nu l-a iertat niciodată pe Coşbuc pentru liricizarea poeziei sale, pentru vagul şi vaporozitatea ei. Toate acestea erau văzute ca nişte grave derogări de la fondul viguros-optimist al poetului. Dincolo de o asemenea observaţie, lui Gherea nu i-a lipsit înţelegerea pentru caracterul epopeic al poeziei, transpus, mai tîrziu, de către Dumitru Micu într-o altă formulare: „cîntare a cîntărilor poporului român"" Doina, personificată într-o copilă, este de fapt imaginea poeziei, naturalizată însă. În ansamblu, poemul se compune din fragmente de cîte douăsprezece versuri, fiecare fiind o posibilă specie a liricii: elegie, idilă, pastel, cîntecul de muncă şi de război, de haiducie. Într-un cuvînt, avem de-a face cu o imagine caleidoscopică despre atotputernicia poeziei. Fondul este într-adevăr elegiac, dar nu tristeţea domină aici, ci sentimentul ciudat al naşterii ei, dacă nu senzaţia ivirii poeziei însăşi din durere, revoltă, iubire. Scenele vizuale îşi pierd conturele în senzaţia aceasta de cîntec originar. Imaginile devin nişte stihii blînde, de o mare gingăşie şi rafinament, deşi nimic nu lasă impresia de elaborare:

Eu te-am văzut odată
Frumoasă ca un sfînt,
În jur stăteau bătrînii

Cu frunțile-n pământ.
Cîntai ca-n vis, de-o lume
Trăită-ntr-ale vremi,
De oameni dragi, din groapă
Pe nume vrînd să-i chemi,
Şi-ncet, din vreme-n vreme,
Bătrînii-n jur clipeau
Şi mînecile hainei
La ochi şi le puneau.

Dimpotrivă, imaginea răzvrătirii prin poezie, „înscenată" în cîntecul comun al Doinei şi al haiducilor, pare o emanație a unei energii primare; este o imagine a „elanului vital" sublimat în cîntec, întunecat de presimțiri: „Dar iată! Cu ochi tulburi / Tu stai între voinici, / Te văd cum juri şi blestemi / Şi pumnii ți-i rădici! Pribegi de bir şi clacă, / Copii fără noroc, / Tu-i strîngi în codru noaptea / Sub brazi pe lîngă foc. / Şi cînți cu glas sălbatec, / Şi-n jur ei cîntă-n cor / Cîntări întunecate / Ca sufletele lor". În sfîrşit, poezia e concepută ca emanație a jalei universale şi destin al unui popor. De aici vin litaniile stihinice ale lui Goga: „Rămîi, că ne eşti doamnă / Şi lege-i al tău glas; / Învață-ne să ne plîngem / C-atît ne-a mai rămas".

Poezia ocazională

Am mai avut ocazia să mă refer la extraordinara uşurinţă cu care versifică G. Coşbuc. Forţa sa constă în spontaneitate şi naturaleţe, cu toate că inventivitatea în structura strofelor, împletirea ritmurilor, miza acordată surprizei spirituale par a sugera mai degrabă o îndelungă elaborare şi migală. El nu are conştiinţa abisală a poeziei aşa cum a avut-o Eminescu. Manuscrisele sale respiră un aer tihnit, trăiesc parcă siguranţa şi odihna naturii însăşi. Totul este firesc şi „domestic", pe lîngă „infernul" manuscriselor eminesciene. De obicei, Coşbuc modifică foarte puţin în poemul odată aşezat pe hîrtie. Posedă un uimitor simţ ritmic şi o înclinaţie aproape nefirească de a transforma totul în vers: de la evenimentul uman cel mai grav pînă la cea mai cumplită banalitate de ziar; de la idila fermecătoare la gluma cea mai jenantă. Important e însă că nu-i lipseşte spiritul critic. A risipit cu generozitate poezii prin revistele vremii dar nu le-a adunat niciodată în volum. De altfel, ştiută fiind lejeritatea cu care

compune, nici nu a scris prea mult. O dovadă că nu trebuie suspectat neapărat de superficialitate. Păstrînd proporțiile, şi el a avut, precum Eminescu, inițiativa unor proiecte grandioase, printre care se numără, în primul rînd, visul unei epopei naționale. Monumentală rămîne, apoi, traducerea *Divinei comedii,* urmată de un uriaş comentariu critic care, cel puțin în intenția autorului, ambiționa să modifice fundamental perspectiva critică asupra lui Dante. Şi totuşi Coşbuc, alături de subtilitățile gîndului de mare poet şi traducător, aduce, cu aceeaşi dezinvoltură, asemenea calambururi: „Popa Toader, din scripturi, / Dă lui Mitru-nvățături: / - «Mitre, ştii ce spune psaltul? / Să nu faci în viața ta / Ceea ce te-ar supăra / De ți-ar face-o altul!» / Mitru stă şi stă gândind, / De el multe nu să prind. / - «Dar mai ştiu eu cum e asta ! / Altul, da! Zici înțelept, / D-apoi eu? Să n-am eu drept / Să-mi sărut nevasta?»". Evident, nu cu o poezia avem de-a face aici, ci cu o glumă versificată. Ea se datorează unui spirit critic şi subminează, în fond, o „dogmă"; e o „cîrtire" spirituală împotriva unei autorități, demascînd un viciu de logică. Procedeul îl va prelua mai tîrziu George Topîrceanu în cunoscutele şi nevinovatele sale maliții referitoare la Eminescu. De reținut e faptul că G. Coşbuc se „amuză" adeseori în felul acesta. Este de fapt un ingenios şi un hîtru, avînd un deosebit sentiment al gratuitului, al jocului. Aşa se explică, într-un fel, faptul

că a scris multă poezie ocazională care rămîne, în esență, o reacție temperamentală în fața unei lumi livreşti. Încerc să acord aici termenului ocazional şi un alt sens decît acela de întîmplător; mă gîndesc, anume, că pentru Coşbuc lirica ocazională reprezenta nu doar manifestarea spontană a unei naturi raționaliste şi spirituale, ci şi o încercare conştientă de reabilitare a unor specii minore pe care le frecventase secolul lui Voltaire. Este vorba, în primul rînd, de speciile comice, de epigrame, de calambururi lingvistice; într-un cuvînt de „glume". Poetul simte că gluma constituie şi ea un mod de comunicare, opus poeziei bineînțeles, dar posibil. Un cercetător contemporan şi foarte temeinic al fenomenului poetic modern, Carlos Bousoño, face această distincție categorica: „Lăsînd la o parte aspectul absurdului, care nu mai e literatură, deducem (…) că gluma se situează la antipozii poeziei. Poezie şi glumă sînt aversul şi reversul aceleiaşi medalii, polii opuşi ai unei sfere. Contrariul poeziei nu este «proza» în sensul de dicție apoetică. *Contrariul poeziei este gluma.* De aceea estetica tradițională săvîrşeşte o gravă eroare atunci cînd include comicul între categoriile sale, alături de sublim, de frumos, de plăcut… Chiar mişcîndu-ne numai în teritoriul umil al empiricului, cosmicitatea nu este un grad de frumusețe, în sensul în care ar fi sublimul. Gluma se înfățişează ca un fel de frumusețe întoarsă pe dos, este opusul *fiecăreia dintre aceste*

categorii (...) Poezie, şi glumă coincid numai într-o singură privinţă: în a fi două moduri de a scăpa de dicţia neutră, insipidă…" (Cf. *Teoria expresiei poetice,* Editura Univers, 1975, pp. 291-299). Intenţia noastră nu e de a justifica o producţie în general mediocră a lui Coşbuc. Încerc doar să lămuresc resortul mai ascuns care 1-a împins înspre o asemenea zonă a creaţiei. Este indiscutabil faptul că el nu atinge realizări importante în comicul ca atare. Acelaşi eseist amintit mai sus scrie, în descendenţă bergsoniană: „…orice glumă ne face să percepem o neîndemînare, o rigiditate sau o mecanizare a spiritului sau a trupului unei fiinţe omeneşti; şi drept urmare o *inadecvare în materie neînsemnată în ceea ce priveşte viaţa.* Şi cu cît rigiditatea sau neîndemînarea vor fi mai mari, atît *timp cît nu se va depăşi limita dincolo de care intervine mila noastră de spectatori,* ridicolul va fi şi mai clar şi vom rîde şi mai mult. (*op cit.,* pag. 281). „Gluma" lui Coşbuc constă însă mai curînd în ingeniozitatea calamburului, într-o veritabilă tehnică a surprizelor, în joc. El este mai degrabă fermecător, în poeziile sale majore, între adoraţia tipic cavalerească şi galanteria uşoară, între sentimentalism şi cochetărie, între gravitate şi pornirea spre şotie. Să mă refer, în acest context, la cele cîteva terţine publicate sub titlul general *Fresco-ritornele.* Sînt scurte „improvizări", ca dispoziţie sufletească însă, căci de fapt poetul revine asupra lor, le cizelează, ca probă că

„improvizația" este o specie care, chiar dacă nu închide o prea înaltă idee despre poezie, poate fi viabilă. *Fresco-ritornele* sînt mici „tablouri" în special erotice, pline de şăgălnicie; nu le lipseşte un anume farmec, rezultat îndeosebi din „deducțiile" logice ale unei întîmplări, precum:

Pe punte-am prins şi-am sărutat mai ieri o fată,
Şi-acum au dat sătenii jalbă la prefectul,
Că fetele stau cîrd pe punte ziua toată!

Întîi detractorii dar în urmă şi cercetătorii serioşi au stabilit că terținele acestea sînt nişte adaptări după idilicul Rückert. În timpul din urmă, Gavril Scridon a demonstrat că este vorba de o localizare a grațiosului Rückert. Oricum, terținele poartă spiritul coşbucian într-atît încît Nicolae Iorga se entuziasmase chiar de acest păgînism violent:

Mai sfîntă-i dragostea decît orice psaltire -
Cînd ai drăguță eşti cu ea mai sfînt în cîrcimă
Decît fără de ea pe prag de mănăstire!

Intenția poetului este de a amuza publicul invitat în salonul său natural. Se dedă, de aceea, cu ingenuitate la simple bufonade. Sacrifică lirismul pentru a ține treaz „spiritul". Caută să întrețină o permanentă stare de „neseriozitate" pentru a proteja astfel spațiul de intimitate odată constituit. Forma de existență a

salonului coşbucian este cea domestic dialogală. Asta presupune un sentiment puternic al colectivităţii şi renunţarea la individualism. Coşbuc se obiectivează fiind întotdeauna cu ceilalţi. El nu rămîne singur pentru a se confesa. Se simte mereu prezenţa cuiva, a unui partener de „bîrfă". Înainte de a intra definitiv în marea aventură a individualismului din secolul XX, poezia română redevine pentru un moment un fermecător joc de societate. în lirica ocazională, spiritul acesta e îndeobşte compromis. Adeseori poetul naturalizează prea brutal codul eroticii, să spunem, rezultatul frizînd atunci ridicolul:

Eu am de mult scriptura mea şi-mi ţin scriptura:
Guriţa fetelor cu sărutări s-astupă,
Băieţilor eu le-astup cu pumnul gura!

Dar iată şi o iluminare orientală în această concentrare de haiku. Corespondenţa dintre peisajul solar, copt, şi cel sufletesc este foarte bine realizată:

E galben soarele supt nor, şi-i galben lanul
Prin care treci tu, cea cu galbene cosiţe -
Ştii tu de ce-am îngălbenit şi eu sărmanul?

Dar „glumele" propriu-zise trebuie căutate în altă parte: în lungi şi stufoase versificări sau, dimpotrivă, în unele poezii alerte, concise. De la poveşti moralizatoare, pilde de înţelepciune, anecdote gratuite pînă la epigramă nimic nu i-a scăpat lui Coşbuc. Nu e

strălucitor în nici una din aceste specii, însă faptul că le-a frecventat indică lipsa de prejudecată a poetului în ceea ce priveşte puritatea liricii. Deşi rezultatele diferă enorm, autorul *Nunţii Zamfirei,* traducătorul *Divinei Comedii* sau epigramistul ocazional au aceeaşi dezinvoltură. Speciile „mărunte" cultivate mai probează şi altceva: raţionalismul criticist al poetului, voluptatea de a „cărţi", subminarea dogmelor. Deşi nu este o întreprindere sistematică, o asemenea activitate critică e observabilă la tot pasul. Iată o parodie a mitului cristic în *Vorbeşte măgarul:*

Intrat-ar fi-n sfînta cetate
Ştiutul Isus,
De nu 1-aş fi dus eu pe spate?
Clădirăţi degeaba sofismul!
Puteam să-1 azvîrl de pe mine,
Şi-adio, Isuse, cu tine!
Dar vrui ca să nasc creştinismul.
Voi ce-aveţi de spus?

Gluma e îngroşată pînă la grotesc: naşterea creştinismului se datorează măgarului şi nu lui Isus. Coşbuc are, fără îndoială, acest simţ al caricaturalului cu toate că nu îl exploatează cu rigoare. Un exemplu mai întîlnim în *„Toţi sfinţii",* caricatură subţire a unui hram. Călugării hotărăsc să bea cîte un pahar de vin pentru fiecare sfînt. Povestea e vioaie şi sprinţară iar sfîrşitul de un amor sinistru:

...Scad sfinții-ncet, şi vinul scade!
Dar vin mai e, sfinți nu mai sînt!
Să nu poți bea, căci n-ai un sfînt
Şi-n gol să bei nu se prea cade!

În timp ce capul şi-l frămîntă,
Paisie geme scurt şi-apoi
El cade mort lîngă butoi -

Toți frații sar şi se-nspăimîntă.
- „Stați, fraților! ia Chir cuvîntul,
Cătăm un sfînt şi sfîntu-i el!
Bem cel din urmă păhărel
În cinstea lui Paisie sfîntul!"

Destul de savuros rămîne dialogul dintre un neoplatonic şi luntraşul de la Acheron din *O poveste veselă,* alterat însă în final de versurile moralizatoare. De fapt, cele mai multe dintre poeziile ocazionale sînt construite pe scheletul unei pilde; scopul lor era şi de a distra dar şi de a educa. E lesne de înțeles, prin urmare, că nimic nu îl preocupa pe Coşbuc în afară de mecanismul moralei, de punerea lui într-o versificație cît mai sprințară. Avem de-a face în esență cu mici scenete conflictuale, a căror rezolvare este în general o surpriză hazlie. Inserția insolitului e logică însă întotdeauna. Chiar o poezie despre o problema serioasă, aceea a intransigenței criticului şi a demnității sale, precum *Poet şi critic,* transferă pe nesimțite gravitatea înspre umor. Un prinț, Dionis, îl închide pe criticul care

îndrăzneşte să-i critice versurile. După compunerea unui nou volum îl interpelează din nou. Spirituală este aici evitarea unui răspuns direct:

- „Şi tu, ce zici? M-am îndreptat?”
Polixen, tremurîndu-i paşii,
Spre uşă pleacă, resignat,
Privind slujbaşii:
- „E cheia temniții la noi?
Haid, duceți-mă înapoi!”

Mult mai pregnantă, voluptatea jocului apare în *Puntea lui Rumi.* Anecdota devine aici o subtilă desfătare a poetului în fața unui spectacol la fel de subtil: înfruntarea inteligenței masculine şi a celei feminine. „Puntea” este o cursă abilă întinsă de înțeleptul Rumi nevestelor din regatul lui Gupta: „De va trece peste punte / O femeie credincioasă, / Se va-nfrumoşa femeia / Rămînînd mereu frumoasă / De va trece însă una / Care şi-a-nşelat bărbatul, / Ea se va negri ca noaptea, / Astfel ispăşind păcatul”. Urmează, evident, un moment de tăcere jenantă. Femeile ezită. Regele, insinuant ori pur şi simplu din naivitate, îşi îndeamnă regina, indignată însă pentru această neîncredere. Nu trece nimeni puntea, dar înțeleptul va aşeza într-o altă ecuație consecințele împotrivirii femeilor. Mai întîi, refuzul lor este un semn al modestiei, virtutea cea mai mare a omului constînd în a nu se mîndri cu calitățile sale. În al doilea rînd, frumusețea este „bun netrainic / Şi ispititor la rele, / Ştiu nevestele-acest lucru, /

Şi, vezi, ce cumințI sînt ele!" În sfîrşit, în al treilea rînd: „Iar minunea cea de-a treia, / Care va fi vecinic nouă, / E că toți noi pînă astăzi / N-am ştiut pe cele două!" încheierea e ambiguă şi contrariază:

Dar rîzînd, priveau bărbații
Neîncrezători la scînduri:
I-a cuprins o presimțire
Şi--au căzut pe multe gînduri.
Iar nevestele? Vădite
Cu virtutea-n fața lumii,
Făceau haz, că d-astă dată
A pățit ruşine Rumi.

Sigur, exemplele s-ar putea înmulți dar cu piese fără valoare. După cum se ştie Coşbuc a versificat foarte multe basme, clasificate şi explicate cu o adevărată risipă de erudiție de către Adrian Fochi, într-o carte pe care am amintit-o. La unele dintre acestea am apelat în alte contexte, iar despre celelalte consider că rămîn simple exerciții de tehnică şi limbă. Din păcate, scopul urmărit nu este plăcerea de a povesti ci o idee moralizatoare. De fapt, aproape în tot acest păienjeniş de versuri publicate prin reviste, poetul, lăsînd impresia că se amuză, face muncă de educație; nu vrea să rafineze gusturile, ci să civilizeze pe individ. Idealul e renascentist, alimentat la şcoala criticismului luminist. Caricaturizează superstițiile populare, combate metehnele umane (beția, prostia, adulterul), propovăduieşte dreptatea socială şi națională,

exaltă virtuțile rațiunii. Există, nu-i vorbă, şi cîteva piese extrase din filonul unui romantism tenebros aproape dar decorativ. Coşbuc are, dealtfel, o anume înclinație spre exotic manifestată mai cu seamă în cultivarea unor nume sonore, îndeosebi orientale sau nordice. Iată, în *Castelanul,* o viziune expresivă a dezagregării, surprinzătoare pentru autorul *Nunții Zamfirei.* Atmosfera e vag-poescă, terifiantă. Se realizează o poezie dură de interior putrid în care mumia unui prinț sugerează degradarea materiei însăşi. Doar ritmul este poate prea vioi:

Putrezit de multă vreme
Se scufund-acoperişul;
Colbăit, păienjenişul,
Peste scuturi vechi şi steme,
Ca un giulgi murdar s-anină.
Atmosfera e greoaie,
Pică picuri rari de ploaie
Pe parchetul în ruină.
Şi-ntr-acest locaş, ce fu,
Cu strămoşii săi el moare
Singur şi ascuns de soare -
Uhu, hu!

Noaptea, cînd scăzută luna
Printre nori spre-apus purcede,
Tot aşa pe jelț îl vede
Mut şi mort ca totdeauna,
Vîntul geme-a groază-n ramuri.

Iar prin tinzi, prin sale zboară
Lilieci ce se strecoară
Printre ierbi, pe sparte geamuri,
El e nemişcat şi-acu;
Cad pe păru-i, iuți se urcă
Şi prin barbă i se-ncurcă -
Uhu, hu!

Percepția fiorosului, a macabrului apare şi în alte bucăți. Este urmarea aceluiaşi romantism gotic tîrziu, de atmosferă, cu care însă Coşbuc mai degrabă polemizează. În *Strigoiul,* bunăoară, o femeie moare, din spaima provocată de un strigoi care i se arată în chip de lup. Strigoiul nu produce însă teroare sau, mai bine zis, poetul o percepe mai curînd ca un accident. Moartea femeii se datorează unei obsesii a singurătății, unei decepții şi sărăciei, aşa cum moartea groparului dintr-o altă poezie, provine dintr-un „joc" periculos al acestuia: sfidarea unei taine, injuria. Este o problemă de psihologie, la urma urmelor. Refuzînd morții orice dimensiune metafizică, groparul e un profanator în fond („De cîte ori însă aruncă vrun os, / Găseşte vreo glumă şi-o vorbă pe dos. / Să rîdă de bietele oase"). Sfîrşitul este fantastic: o cohortă de schelete vin la uşa groparului să se răzbune. Apare, însă, limpede faptul că fantasticul acesta e pur decorativ şi că poetul pune în mod critic problema superstițiilor. Oricum, atît ca

atmosferă cît şi ca expresivitate, Coşbuc rămîne mult în urma idilelor şi baladelor sale. Mai pregnant dramatică şi mai întunecată de frumusețe este povestea cruzimii barbare din *Regina ostrogoților*. Poetică este aici negura maiestuoasă a peisajului în care Teodat, regele smintit, o ucide pe frumoasa Amalasunda. Sonoritățile sînt grandios-sinistre sugerînd un spectacol cumplit:

Jalnic vîjîie prin noapte glasul codrilor de brad,
Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerele cad.

În castelul de pe stîncă, la fereastra solitară,
Stă pe gînduri o femeie şi priveşte-n noapte-afară.

Al ei suflet e furtună, noapte e gîndirea ei -
Astăzi ea e pusă-n rîndul celor mai de jos femei!

Dar cea mai dramatică poveste a unei pasiuni rămîne *El-Zorab,* poemul care ne-a încîntat şi ne-a înlăcrimat tuturor copilăria. Mediul poeziei e oriental, fixat prin numele personajelor, Zaira, Ben-Ardun, paşa. Interesul pentru aceasta însă rămîne pur convențional, după cum destul de forțat este şi conflictul. Ca realizare artistică, poezia nu depăşeşte stadiul versificării corecte, dar ea mai poate impresiona prin sentimentul spolierii absolute pe care îl are Ben-Ardun după despărțirea de calul său. Nu mai insistăm. În cea mai mare parte,

poezia aceasta ocazională este minoră, cum de fapt este specia însăşi. Contează într-adevăr ideea de divertisment pe care o implică. Poetul se odihneşte aici, superficial dar adesea încîntător. Doar meşteşugul cată a complica un sentiment natural al vieţii şi un spirit pornit pe farsa ingenuă. Stratul moralizator şi educativ al oricărei opere de divertisment nu-i alterează acesteia esenţa. Coşbuc nu are obsesia formelor pure ale liricii. El combină orice elemente livreşti sau naturale; vrea să surprindă totul, dar nu cu suflul vizionar al lui Eminescu, ci cu ideea de „mercurial" a lui Anton Pann; abundă apoi clişeele din poezia populară sau marile locuri comune ale înţelepciunii populare. Faptul acesta îl determină pe Adrian Fochi să creadă într-o reconstrucţie a mentalităţii populare în universul coşbucian. Concluzia e forţată: „Folclorismul operei sale se vădeşte mai puţin în cantitatea subiectelor direct împrumutate din folclor (puţine la număr, de altfel) şi mai mult în reconstrucţia atmosferei folclorice, cu ajutorul clişeelor poetice şi tehnicilor populare folosite de el" (op. cit, pag. 328). Spun că e forţată întrucît nu cred că folclorismul constituie esenţa operei coşbuciene, mai ales că Adrian Fochi îl deduce în bună parte din ceea ce am numit în acest capitol poezia ocazională. Cercetătorul are dreptate doar în măsura în care acceptăm o privire pur formală asupra lui Coşbuc. Poetul nu a *reconstituit atmosfera folclorică* (asta n-ar

însemna aproape nimic) ci a *descoperit o altă dimensiune a spiritul popular,* ceea ce ni se pare a fi întru totul altceva, evident departe şi de aserțiunea lui Octav Şuluțiu: „Sufletul poetului este simplu, rustic, lipsit de complexitate şi de nuanțe" (*op. cit.*, pag. 39). O înțelegere mai adecvată pentru anecdotismul coşbucian a avut-o, în linie călinesciană, Gavril Scridon: „Anecdoticul la Coşbuc are, deci, şi o puternică sursă structurală, este una din formele de manifestare a optimismului coşbucian, a concepției sale de viață" (*op. cit.*, pag. 203).

Publicistica

Majoritatea studiilor monografice consacrate lui Coşbuc s-au concentrat asupra poeziei, marginalizînd sau ignorînd celelalte producţii ale scriitorului, publicistica îndeosebi. Reperul principal al devalorizării acestui segment se află în *Istoria* … lui G. Călinescu. Criticul nu suflă o vorbă despre publicistică, dar ridiculizează comentariile despre Dante şi bagatelizează, pe bună dreptate, proza din *Povestea unei coroane de oţel* şi *Războiul nostru pentru neatîrnare, povestit pe înţelesul tuturor*. Călinescu a consacrat aici imaginea unui soi de ţăran autodidact, pasionat de curiozităţi bizare, cu o cultură preponderent de almanah. Chiar şi traducerile poetului sînt consemnate în treacăt, deşi acestea constituie nişte performanţe sclipitoare. Ulterior, o evaluare corectă a scrierilor "în proză" nu a mai fost posibilă. De altfel, ele nici nu au avut o circulaţie semnificativă, fiind reeditate, compact, însă selectiv, doar în ediţia *Opere alese* a lui Gavril Scridon. În ediţii antume apăruseră cîteva în volumele *Versuri şi proză* (1897) şi *Dintr-ale neamului nostru* (1903) şi în *Superstiţiunile păgubitoare ale poporului nostru. Descîntecul şi leacurile băbeşti. Duhurile necurate.*

Vrăji şi farmece. Sărbători fără de rost (1909). Multe au rămas risipite prin revistele vremii *"Vatra", "Albina", "Universul literar", "Epoca" "Povestea vorbei", "Familia", "Noua revistă română", "Viaţa literară", "Sămănătorismul", "Foaia interesantă"* ş.a. Făcînd, deocamdată, abstracţie de cele două lucrări despre Războiul de independenţă, celelalte producţii pot fi cuprinse sub genericul publicistică culturală. După ce părăseşte Sibiul (unde lucrează un timp la *"Tribuna"*) şi se stabileşte în Bucureşti, Coşbuc practică destul de constant gazetăria, fondînd chiar, împreună cu Slavici şi Caragiale, revista *"Vatra* şi *"Viaţa literară*" cu Ilarie Chendi şi Ion Gorun, iar cu Al. Vlahuţă *"Sămănătorul"*. Simpatizant al liberalilor, nu s-a amestecat totuşi în politica propriu-zisă, participînd exclusiv la campaniile culturale din presa epocii. Apropiat al lui Spiru Haret, scriitorul îşi asumă îndrăznețul proiect al acestui ministru luminat de culturalizare a satelor; un proiect de descendenţă luministă, devenit un capitol important al doctrinei sămănătoriste, însă corespunzînd unei vocaţii pedagogice a lui Coşbuc. (De altminteri, în colaborare cu alţi scriitori ori pedagogi el este şi autorul mai multor manuale de literatură pentru copii, în care a publicat îndeosebi poezii şi diverse povestioare). Publicistica va avea, aşadar, un scop riguros orientat, precum şi un public bine ţintit. Articolele se adaptează, în genere, unor teme programatice care, la rîndul lor, pretind un anumit tip de discurs: o conceptualizare "slabă", cu

accentul pe explicația didactică, şi prezența accidentală a referințelor bibliografice chiar şi în articolele mai elaborate. Limbajul e surprinzător de fluent şi expresiv, saturat de expresii orale (populare), sfidînd premeditat orice formă rigidă de academism. Limbajul e, însă, deopotrivă cult, relevînd familiaritatea cu neologismele şi cu terminologia de specialitate. Pe scurt, avem de-a face cu un stil pragmatic şi extrem de viu în acelaşi timp, publicistica lui Coşbuc fiind întru totul comestibilă şi astăzi. Temele sînt diverse şi de actualitate în epoca respectivă. Unele aparțin întrucîtva de sfera senzaționalului, dar a unui senzațional memorabil şi iradiant cultural. Aşa este articolul *Cine e autorul scrierilor lui Goethe?,* un colaj dinamic de opinii din critica germană care punea la îndoială paternitatea unor opere ale celebrului scriitor. În concluzie: ”cercetările de pînă acum au încercat să dovedească: negativ că Goethe, ca ministru de interne ocupat peste măsură, ca mare iubitor de studiu asupra opticei, ca pictor, ca amator de petreceri, ca un risipitor al timpului cu femeile, ca om aplecat spre trîndăvie etc. n-a putut să aibă destul timp să scrie cît a scris nici dacă ar fi trăit patru vieți. Pozitiv: că Goethe a plătit altora să scrie pentru el, mai ales lui Schiller şi lui Guttmann”. (*Opere alese,* Buc., 1979, vol.IV, pp. 257-258). Plin de haz este concentratul reportaj foileton *O poezie nemțească de Alecsandri.* Aflat într-o excursie la München, poetul face cunoştință cu un pictor local al cărui tată era băcan şi fost proprietar al unui hotel.

Bonomul bavarez avea şi un album al hotelului în care, printre alţi vizitatori "mai de dai-Doamne", se găseau şi cîţiva români cu dedicaţii în versuri; între aceştia, Vasile Alecsandri, cu patru versuri într-o germană de savuroase stîngăcii. Memorabil rămîne însă dialogul saturat de ironii dintre neamţ şi român pe tema culturii noastre. Sînt doar două exemple dintre multele posibile care dovedesc curiozitatea şi abilitatea gazetărească a lui Coşbuc, precum şi disponibilitatea şi dezinhibarea intelectuală ale acestuia. Publicistul are vervă şi umor cu tot moralismul său ardelenesc, calităţi prezente consistent chiar şi în articolele educative, intens moralizatoare din broşura *Superstiţiunile păgubitoare ale poporului nostru. Descîntecul şi leacurile băbeşti. Duhurile necurate. Vrăji şi farmece. Sărbători fără de rost.* În ansamblu, textele acestea configurează un soi de comedie neagră a mentalităţilor autohtone, a celor rurale cu preponderenţă; mentalităţi produse sau alterate de o abundenţă impresionantă de superstiţii. Devotat activist poporanist, Coşbuc cutreiera satele din Vechiul Regat, constatînd pe viu absenţa oricărui element de civilizaţie şi încremenirea într-o arhaitate aproape degenerată. Iată imaginea terifiantă a unei locuinţe: "Apoi ce e prin casă! Întîi nu-i lumină şi aer. Ferestrele sînt mici şi bătute în cuie, ca să nu le poţi deschide, şi în loc de sticlă au burduf. Ca să n-aibă pe unde intra strigoiul! De, dar el tocmai pe acolo intră. În casă şi iarna şi vara e umezeală şi rece ca în gheţărie. Sînt case în care e de spaimă ce vezi iarna. Într-un cuibuleţ de

odaie dorm şase şi şapte oameni, doi în pat, doi pe cuptor, doi pe laviță şi un copil în leagăn. Aerul e plin de putoarea fumului de lampă fără sticlă, amestecată cu a fumului de tăciuni şi poate şi-al lulelei, plin de o nesuferită abureală de obiele ce se usucă pe cornul vetrii, e îngreunat de mirosul urît al purcelului din cotruță, de putoarea părului de cîne plouat. Vițelul e lîngă uşă şi nevoile trupeşti ale lui fac pîraie prin casa lipită pe jos cu lut galben din care iese miros de balegă de cal şi de vacă. Sub pat sînt cloştele pe ouă, pisica doarme pe cartofii de sub laiță, şi de la coşarul vitelor de dincolo de perete vin duhorile de grajd, e şi miros de varză acră din putină şi printre toate te îneacă şi mirosul cepii şi al usturoiului din mujdeiul pe care l-au cinat oamenii din casă. Şi atîtea răsuflete de gură!" (*op.cit.* pag. 205-206). Pare paradoxală o asemenea dezvrăjire a satului la autorul *Baladelor şi idilelor.* Se impun, astfel, nişte precizări: Coşbuc e un naționalist lucid şi temperat; un spirit critic, în fond, mai aproape de Cantemir, cel din *Descrierea Moldovei,* decît de Eminescu. Avînd ambiția unor studii de psihologie a poporului român, fundamentate în special pe cultura tradițională, Coşbuc nu cade în capcana nici a etnicismului predestinat, nici a privilegierii universului rural ca sursă a valorilor etnice. În observațiile sale disparate de orientare etno-psihologică porneşte, de regulă, de la realitățile prezentului; face, adică, cercetări de teren, interesat de viața socială şi economică, de folclor şi de limba vie. Mentalitățile, pare a crede

scriitorul, se formează în procesul unor influenţe succesive şi reciproce dintre aceste domenii. Un fenomen alarmant: degradarea sărbătorii în superstiţie, cu consecinţe catastrofale în gospodăria rurală, căci superstiţiile legitimează lenea, întreţinînd, în mentalul femeilor îndeosebi, ideea muncii ca păcat. Fiecare zi a săptămînii îşi are interdicţiile specifice, toate la un loc alcătuind un calendar derizoriu al abstinenţei de la muncă. Iată enumerarea ironică a interdicţiilor din două zile: "Joia e zi legată. Cine fierbe cămăşi ori face leşie joia, ori cine pune cloşcă ori ia ouăle din cuibar, vai de ea şi de satul ei! Că peste capul ei aduce junghiuri şi săgetături, iar peste sat piatră cît nucile şi fulgere şi trăsnete. Cine se spală joia îşi aduce boală-n oase şi urît în casă. Numai cheful e bun joia, şi peţitul, şi logodnele, şi nunţile, şi ospeţele […] O, d-apoi vinerea! Sfînta sfintelor şi ziua luminilor. Vinerea nu e bine să lucrezi nimic pe sfînta lume, că toate relele din lume stau în mîna sfintei vineri. Cine coase îşi coase gura, cine toarce îşi întoarce maţele, cine ţese îşi scoate singură ochii pe ceea lume – ei, dar astea sînt nimicuri! Cine sparge ou vinerea face culcuş moroiului în casa ei; cine-şi taie unghiile îşi pune spini pe drumul pe care o merge ea desculţă la judeţ; cine se spală pe mîini n-are parte de colivă, iar cine aţîţă focul îşi aţîţă flacăra de sub cazanul în care va fierbe ea în iad. Mai poftim, dacă eşti femeie cuminte, să lucrezi!" (*Un capitol despre lene şi superstiţie , op.cit.,* pag. 131). Registrul acesta satirico-parodic nu e, totuşi, dominant. Mult mai ingenios

devine scriitorul în explicarea unor zicători a căror semnificaţie originară era chiar şi atunci pe cale de a se pierde. Să amintim cîteva: "Nici în clin, nici în mînec"; "Lasă-l în moarea lui"; "Opt cu a brînzei"; "Pe deasupra cu fuiorul popii"; "Tîrţa–pîrţa"; "A lua lumea-n cap". Avem de-a face cu nişte mici şi eclatante eseuri în care surprind deopotrivă intuiţia, erudiţia lingvistică şi cunoaşterea obiceiurilor populare. Pentru exemplificarea tehnicii de lucru, reproduc "explicarea" zicătorii "Nici în clin, nici în mînec", cunoscută sub forma eronată "Nici în clin, nici în mînecă": *Aproape toţi rostim rău această zicătoare, din mînec făcînd mînecă. Deoarece clinul e o parte a hainei - îndoiturile sau aripile de dindărăt ale sumanului ori ale anteriului – a fost uşor să amestecăm noţiunile mînec şi mînecă, crezînd că dacă vorbim de clin e natural să vorbim şi de mînecă. Dar zicătoarea n-are a face nimic nici cu clinul hainei, nici cu mînecile ei.*

Clin e vorbă veche, de origine slavonă şi însemnează "povîrniş". Corespunde pe deplin neologismului "pantă". Ţăranul vorbeşte de "clinul dealului", de "clinul apei" etc. Orice drum din deal în vale e clin. Mînec e vorbă latinească şi înseamnă "a te scula de cu noapte ca să pleci la drum". Vorba aceasta începe să dispară; ni se păstrează încă în proverbiile "cine mînecă nu întunecă". "Mînecatul de dimineaţă şi însuratul devreme nimănui nu strică" şi locuţiunea "pe mînecate". Drumul ţăranului e pe dealuri, el mînecă, deci, ca să urce dealul şi să scoboare iarăşi în vale

pînă nu întunecă, pînă nu-l apucă noaptea. Prin asociaţie de idei, a mîneca e sinonim cu a urca dealul. Mînec e drumul la deal. În Banat se numeşte orice suiş pe deal "mînecul dealului".

Deci zicătoarea are înţelesul: "n-am cu el de-a face nici pe drum la deal, nici pe drum la vale". Explicarea zicătoarei e asta: Cînd drumul la deal (mînecul) e greu şi boii nu pot urni carul, ţăranii înjugă patru ori şase boi, de la alte care, şi scot aşa pe rînd carele în deal. La vale (la clin) îşi împrumută lanţurile, ca să împiedece roţile. Ţăranul, fie cît de străin, cînd vede pe alt ţăran că nu-şi poate scoate carul în deal, îşi desprinde boii şi-l ajută. Un om care îl duşmăneşt, ori un tîrgoveţ trece pe lîngă ţăran şi-l lasă neajutorat în drum. Cu aceştia ţăranul "n-are nici în clin, nici în mînec", sînt oameni care nu fac cauză comună cu el: nu şi-au prins niciodată boii la un jug, nici la deal, nici la vale.

Unele zicători sînt receptate ca metafore, produse ale fanteziei, cînd, în realitate, ele s-au născut dintr-un fapt concret. Aşa este "A lua lumea în cap", "poate cea mai extremă treaptă a imaginaţiei poetice", a cărei origine se afla într-un "vechi obicei românesc". Există aşadar, un sens literal din care se dezvoltă sensul figurat cunoscut: *"Străinii şi toţi pripăşiţii au căutat totdeauna să moştenească pe românul moşier; îl sileau să-şi vîndă pămîntul, îi călcau răzoarele, îngustîndu-i sfoara de moşie, îi intrau pe sub piele în tot chipul. Cînd era o ceartă pentru răzoare, jurămîntul – după*

vechile pravile ale ţării – era singura şi ultima dovadă. Străinul zicea că răzorul e pe ici, românul ba pe ici: nu străinul, ci românul trebuia să jure pentru dovedirea răzorului. El păgubit şi tot el năpăstuit, tot el «hoţul de păgubaş». Jurămîntul se făcea cu ceremonialul acesta: ţăranul lua o brazdă din răzorul pe care-l arăta ca adevărat şi, cu brazda pe cap, urmat de martori, cu alte brazde pe cap, mergea pe răzor cît era moşia de lungă. În Muntenia - cum arată hrisovul lui Vodă Alexandru Mircea pentru moşia Chiseletul a mînăstirii fondată de Radu-Vodă, şi alt hrisov al lui Radu la anul 7048 relativ la moşia Pîrscovul a episcopiei de Buzău – ţăranii umpleau o traistă cu pămînt din moşia lor şi jurau cu traista pe cap. Acest lucru se numea «a-şi lua pămîntu-n cap» (...) Sforicica de pămînt era pentru ţăran «lumea» toată, căci altceva nu avea. Şi cînd ajunge la pricină cu boierul, el ştia că pierde şi această din urmă avere, şi-n deznădăjduirea lui «îşi lua lumea în cap» şi jura".

Coşbuc trebuie să-şi fi surprins adeseori contemporanii prin cunoştinţele sale variate, care, în fond, nu sînt ale unui amator cititor de almanahuri. În felul lui, e un savant care se exprimă însă nonconformist, acomodat nu la exigenţele limbajului academic, ci ale presei de consum. Ideile sale, multe îndrăzneţe mai ales în folcloristică, au din această cauză mai curînd aparenţa unui fapt divers. Aşa este aceea despre existenţa unui fond mitic originar indo-european din care provin literaturile populare ale tuturor

popoarelor ariene. Asemenea afirmaţii au fost chiar considerate, abuziv, ca o anticipare a lui Mircea Eliade: "Oricărei literaturi populare i se poate dovedi originea cosmogonică. Toate cîntecele şi basmele popoarelor sînt mituri contopite. Miturile au rămas tipice, ca fragmente, sau mai bine ca elemente, şi din combinarea lor neamurile şi-au făcut felurite cîntece şi basme. Azi popoarele ariene nu mai produc poezie epică, fiindcă a secat izvorul – putința de a crea mituri – iar dacă mai produc, toate aceste produceri nu sînt decît haine făcute din petice, din fragmentele mitice" (*op .cit*., pag. 327).

Nu vreau să recuperez aici contribuțiile lui Coşbuc la studiul literaturii populare. Ele au fost asimilate de cercetările ulterioare şi mai prezintă interes aproape numai ca dovezi despre o epocă în care folclorul ocupa încă o poziție privilegiată şi agresivă în spațiul cultural. E o ofensivă care se va perpetua, întîrziind afirmarea modernismului, dar şi conferindu-i, prin tradiționalism, o dimensiune insolită.

Referințe critice (selectiv)

Andrei BODIU, *George Coşbuc*, 2003

George CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1982

Pompiliu CONSTASNTINESCU, *Scrieri*, vol. 3, 1969

C. DOBROGEANU-GHEREA, *Studii critice*, 1971

V. FANACHE, *Eseuri despre vîrstele poeziei*, 1990

Adrian FOCHI, *G. Coşbuc şi creaţia populară*, 1971

Eugen LOVINESCU*, Istoria literaturii române contemporane*, 1973

Nicolae MANOLESCU, *„Poezia lui G. Coşbuc”*, în *„Steaua”*, nr. 1/1978

Dumitru MICU, *George Coş*buc, 1966

Ion NEGOIȚESCU, *Istoria literaturii române*, 1991

Mircea SCARLAT, *Istoria poeziei româneşti*, vol. II, 1984

Gavril SCRIDON, *Ecouri literare universale în poezia lui G. Coşbuc*, 1969

Vladimir STREINU, *Clasicii noştri*, 1969

Octav ŞULUȚIU, *Introducere în poezia lui G. Coşbuc*, 1970

Mircea TOMUŞ, *Prefaţa la „Cîntece de vitejie”*, 1966

Lucian VALEA, *Coşbuc. În căutarea universului liric*, 1980

D. VATAMANIUC, *G. Coşbuc. O privire asupra operei literare*, 1967

Cuprins

Un clișeu durabil.....5

Coşbuc în critica literară.....8

Mitologia şi feericul.....35

Codul eroticii.....64

Peisajul ideal.....106

Spectacolul vieții.....125

Eroicul, poezia patriotică și socială.....148

Poezia ocazională.....171

Publicistica.....186